



القاهرة

أدب • فكر • فن •

AL-QĀHIRAH

العدد ٩٢ • ٩ رجب ١٤٠٩ هـ • ١٥ فبراير ١٩٨٩ م

تصدر منتصف كل شهر

(الملف الثالث والأخير) عن نجيب محفوظ

في هذا العدد : مفهوم الابداع عند نجيب محفوظ • مفهوم التجديد عنده • المكان أداة ودلالة في رواياته • عالمه الروائي بين السياسة والتاريخ • البطل الشعبي في رواياته • المرأة في إبداعه الروائي • ملحمة الحرافيش • صباح الورد • يميت ويحيى • الفتوات والخرافيش بين الفيلم والرواية .

• في هذا العدد •



أقوال من وعن
نجيب محفوظ

حوار مع
الكاتب الأمريكي
نورمان ميللر

بيننا إلى القاهرة الثالث

بالإضافة إلى الأبواب الثابتة : قصة • شعر • مسرح • سينما
مكتبة • فنون تشكيلية



هو تكريم عالمي للأدب العربي

إن تكريم نجيب محفوظ بجائزة نوبل



نجيب محفوظ
الفنان السويدي بريار فورسبرج
ارته للقاهرة

٣ ★ انكسار بطل بيت ويحيى عند نجيب محفوظ ... د. إبراهيم حمادة

- ٩ ★ مشهد الإبداع عند نجيب محفوظ د. مصري حنونة
- ١٢ ★ المكان أداة ودلالة في روايات نجيب محفوظ د. محمد عبد الحكيم عبد الباقي
- ١٨ ★ عالم نجيب محفوظ بين السياسة والتاريخ أحمد محمد عطية
- ٢١ ★ البطل الشعبي وملاحمه في روايات نجيب محفوظ شوقي بدر يوسف
- ٢٥ ★ قراءة في مجموعة قصص صباح الورد لنجيب محفوظ حسين عيد
- ٢٩ ★ المرأة في الإبداع الروائي عند نجيب محفوظ إيمان مرسل
- ٣٤ ★ ملحمة الحر الفيلسوف الشخصية والرمز مصطفى عبد الغنى
- ٣٨ ★ مفهوم التجديد عند نجيب محفوظ عدى أحمد توفيق

- ٧٠ • الغناء ساعة الغروب يوسف أبو ربه
- ٧٨ • الموت والصدى د. طه وادى
- ١٠٠ • الأسوار كمال مرسى

- ٤٢ • صباح جميل محمد سليمان
- ٨١ • نزال إبراهيم داود
- ٩٢ • السمان د. محمد هانى عاطف
- ٩٦ • دهشتنا الجديدة ماهر عبد المنعم حسن

- ٤٣ • الخطوط الأساسية للفن المسرح الاجتماعى ترجمة : يسرى غميس

- ٥٥ • هيكتور بربوز أبو الكتابة الأوركسترالية الحديثة د. زين نصار

- ٤٦ • يوم حلو ويوم مر أحمد عبد الله
- ٥٠ ★ الفتوات والخرافيش بين الفيلم والرواية م. ق.

- ٥٩ ★ أقوال من نجيب محفوظ وأخرى عنه نبيل فرج
- ٦٤ • حوار مع الكاتب الأمريكى نورمان ميلر ترجمة : أحمد عمر شاهين

- ٨٥ ★ من ندوة عن نجيب محفوظ في اتحاد الكتاب قاسم عبد الأمير عجم
- ٩٤ • تعريف بموسيقى الراحل جمال عبد الرحيم علي عثمان

- ٧٣ ★ خواطر عن نجيب محفوظ لغى الطيمى
- ٧٦ • حول نقد العقل العربى مراد عبد الرحمن مبروك

- ٨٢ • الفكرة الصهيونية في الأدب العبرى الحديث ... قطب عبد العزيز بسيون

- ١٠٢ ★ الخطاب الروائى في ثرثرة فوق النيل د. فتح الله سليمان
- ١٠٤ ★ رحلة الحارة من المعاناة إلى المسرات د. فتح الله سليمان

- ١٠٧ • قراءة في وجدان وعقل أكاديمية جونكو م. ق.
- ١٠٩ ★ اغتيال نجيب محفوظ مدحت العالى

- ١١٠ ★ العالم الروائى عند نجيب محفوظ عبد المجيد شكرى
- ١١٥ ★ المتشتمى دراسة في أدب نجيب محفوظ شمس الدين موسى
- ١١٨ ★ كتابان عن نجيب محفوظ والسينا سمير فريد
- ١٢٢ • قصيدة وشاعر د. محمد عبد المطلب

- ١٢٧ • حول بيتال القاهرة الدولى وقضاياها وجيه وهبة

- ١٢٩ • موقع الأسلوبية على الخريطة الأسنسية الحديثة .. د. فتح الله سليمان
- ١٣٢ • الكشف السنوى حسن سرور

الأفتتاحية

الدراسات

قصص

شعر

مسرح

موسيقى

سينما

حوارات وتحقيقات

رسائل ومتابعات

تعليقات وآراء

رسائل جامعية

من المجالات العربية

من المجالات العالمية

من المكتبة

فنون تشكيلية

الصفحة الأخيرة

الثلث ٥٠ قرشاً

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة

أ. دكتور سمير مرحان

رئيس التحرير

أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

دكتور محمد أبودومة

المشرف الفني

محمود الهندي

سكرتير التحرير

شمس الدين موسى



الاشتراكات من الخارج

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة .
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥
قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا
٨٠٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢) عدداً ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية
أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢) عدداً ١٤ دولاراً للأفراد . و
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨
دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- ◆ جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- ◆ الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- ◆ يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية
- ◆ أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر ◆

الفسار بطل يهت ويحيى

عند نجيب محفوظ

ومهرجانات الشفاق، وكانها (نصر)، ولكنه
مقلوب رأساً على عقب!! ترى.. بعد أن
غابت طويلاً أمام الفكر الموضوعي الحر،
باحة استقراراته، ولم تعد الثقة هي عكس
التحكيك، هل يتابع نجيب محفوظ بناء
تفرد الاجتماعية على نحوها الجارى، وقد
فلحت نفسه بفتة بمرارة الفجعية القومية،
وهو الفنان السياسي ٩٩. أم ينخرس
تماماً، وبمع طرده المباح ٩٩. أم يكون
صادقاً مع أحاسيسه المخلوقة التي شؤشتها
النكسة، ويبحث لتفريقها عن أدوات تعبير
مناسبة، يستوحها من قوالب صمويل
بيكيت وأنداده من البعثين، حتى يتلام
الشكل اللامعقول، مع ما يتقل النفوس
من أحباط الملوهمات والمشاعر
اللامعقولة ٩٩.

الحقيقة، أنه قبل أن يستيقن خياله من
غشية الصدمة التي سببتها الهزيمة العسكرية
الثانية في سلباتها، عكف - بين شهري
أكتوبر وديسمبر من عام ١٩٦٧ - على
تصغير مكباته في مجموعة من الأفافيص
التي وضع فوقها كلها عنوان أولها، وهو
تحت المظلة، بينما كان هو تحت سقف
رقابة داخلية، تتراجع بين عدة أقطاب
معتاطية متجاذبة، بقومها اللوضوح،
وسط الغلق، والتسرد، والرمز،
والأجرام، والأمل، والأحباط، والحلم،
واليقظة، والمجهول، والغضب،
والتلميح، والتصريح، والشرحان،
والمراة... الخ.

وهذه المجموعة - التي ترشع بأصداه
الهزيمة - تتألف من ست أفافيص، يتبعها
خمس مسرحيات قصيرة من ذوات الفصل
البواحد، استلهاها مسرحية «بيت
وغي» التي تعرض لها هنا، كأول عمل
إيداعى مسرحي كتبه نجيب محفوظ..

● رفض المصير ●

يكاد عنوان (المسرحية) نفسه يوحي بأنه
جاء على غير المؤلف الذي درجت على
سماعه الأذان، بأن يكون الإحياء سابقاً
على الإمامة، مثلاً وردت في ذلك، ما يزيد
على عشرين عبارة قرآنية كريمة. وهذا
القلب في المؤلف يدبير التسلل بعد قراءة
ما تنسبه مؤلفاً بالمسرحية - عنم يقوم
بإلماته الحكي الكائن في الوجود، ثم يرحلها
على النحو المجازي الملعود، لا لالديني

خفى إلى الكاتب لأن يتبعاً لحجى القصة
النفسية والاجتماعية، كى يجرى بذاته
بعض المحاولات المسرحية التي قد تشجعه
على المصن قداماً، أو تقتعه بالتوقف..
والإسكاف.

وحينما وقعت نكسة يونيو عام ١٩٦٧،
كشفت عن جرائم عسكرية خطيرة،
وقضائح أخلاقية شائنة، وشعارات خاوية
فمبالاة، مما مرط الشرف القومي في
أحوال المهانة والحزى، وأذهل الضمائر
الحية، وأحبط الحس الضائى البقظ،
وأحال المناخ العام - الذى كان يطبعه
خائفاً قبل النكسة - إلى مناخ كابوسى
قاتم، ينحب بصيحات الانتجار، وأصلح
ما يكون لتوالد أشباح المستيريا في الأدمة
الواوية..

وكان من الطبعى، أن ينعكس ما
جرى، في الأدب والفن على نحو جارف
وبارز، كاحتجاج عارم ضد عار الهزيمة
وعواملها التي خلطت اليوم بالحقيقة،
والضلال بالصدق، ومفاهيم الحرية
والعدل بالظاف وكيفية متهافة المدلول. إلا
أن رد فعل السلطة بقضيتها الفولاذية أرقف
اندفاع ثيار الاحتجاج المحتمل، والسخط
المتوقع، وسمح للمتررب منه بأن يكون
متوايماً، وخائف الجرس، وأن يكون
رمزياً موعلاً في غموضه حتى أعماه
القسامات. ومن ثم، لم يجرؤ ضمير
معدب على المطالبة بتعليق المشائق وبهاكمة
المشولين عن وقوع الكارثة المهولة التي
أقيمت لها الموابك، وتعليقات الرزياط

قبل أن يتدنى نجيب محفوظ إلى الجنس
الأدبى الأمل والأنسب لطاقتة المخلقة،
ويمكناته النفسية والاجتماعية، أخذ يتردد
في جولة قلمية - لم تدم طويلاً - على
الشعر، والفلسفة، والسياسة،
والتاريخ، بحثاً عن ذاته الإبداعية.. إلا
أنه لم يتابع الكتابة في كل مجال مخلوم معه من
قبل، وإنما اعتصمت مواهبه أصول تلك
المجالات، وقفلتها في جنس أدبى واحد،
عكف على تجوذه ومتابعة تحركاته
التجديدية والأنتكاسية على مسرح التعبير
الفنى في الداخل والخارج، حتى أبلغت
رواياته ومواليدها الأفصوية، وقد
توافرت في صنعتها، مذاقات الشعر،
والفلسفة، والسياسة، والتاريخ،
والإجتماع... والفن.

وقبل أن يلج نجيب محفوظ ميدان
التأليف المسرحى بتجاربه الملعودة، كان
اسمه قد سبق إلى التصريف به، أدباء
مجهدون، قاموا بإعداد أهم رواياته إعداداً
مسرحياً، كـ «زقاق اللق» و«بدلية
ونهابة»، و«بين القصرين»، و«قصر
الشرق»، و«خان الخليل»، و«الأس
والكلا»، وغيرها. وبفض النظر عن أزمة
التأليف المسرحى التي حلت هؤلاء الملعدين
على البحث عن مصادر علاج شائعة، فإن
روايات نجيب محفوظ بطبيعتها، متشعبة
بمواقف وشخصيات، وجوارات،
ومناخات درامية الطابع، تفرى ذوى الحس
المسرحى بمسرحتها، وتغير وسيلة أدائها
الأصلية التي خلقت عليها، إلى وسيلة
أخرى سمعية وبصرية. وكان في ذلك إجماع

الطلق . ولعل في ذلك ما يشير ضمناً إلى العملية التكرارية التي تجري على أرض واقع جغرافياً بمقدار خلال حقب عديدة من عمره المديد المديد ، الذي يتسلسل في حلقات من الموت والحياة . . (وفيقتنا ، سبحانه الله وحده الذي يبيت ويصمى) . .

اولعل ضمير المؤلف - أثناء الكتابة - كان ينطوي على معنى هائل ، لا سبيل إلى التعبير عنه ، إلا أن يوجزه في عنوان بسيط ، تركه ليعلق عليه المفسرون رؤاهم المحتملة .

ومسرحية - ويمت ويحيى ، يمكن تقسيمها - رغم التماسك العضوي - إلى حركتين : تمثل اولاهما في تحليل أعراض العلة الإشكالية الفاتنة ، وانحراسها في الوصفات الطبية المقدمة للتداوي والانتهاه بالاختيار الفردي . .

وتبدأ الحركة الأولى انفراج الستارة عن منظر تجريدي ، يتألف من مستويين : أحدهما أمامي ، والآخر خلفي . في جانب من المستوى الأول - المساء والأوسع مساحة - تصعب نخلة ، توازي في الجانب الآخر ساقية مبعطة . ولعل هذين العنصرين الزايريين يرمزان إلى الأرض الصحراء ، التي يروها البشر ، لا المطر . وكأنها الآن الوطن يرين عليه وجوه الحاضر الذي أزيته به الظروف القاهرة . .

أما المستوى الخلفي الأعلى من غشبة السرح ، فيكاد يناقض المستوى الأول في بعض مناحيه ، ويمثله في بعضها الآخر ، إذ تغشا ظلمة ، تلوح خلالها أشباح أناس رقود ، وآخرين موت أو نيام . . . وبهذا ، يتشكل الماضي في مقابل الحاضر ، في نحو نقشي معالمة البشرية ، عمن ماتوا وفنوا ، ومن ماتوا ولكن لا تزال تبض عنهم ذكرى دائمة في الحياة . .

ومع انفراج الستارة ، وبجديد المنظر لمرق الأحداث ، تلوح فتاة حسنة في ثياب لا تدل على انتهاء إلى بقعة جغرافية معروفة ، أوحية تاريخية معينة ، وإنما أريد ما يبدآن تعيش في المطلق ، هرباً من الإيـام بالخاضر . .

وتتشق هذه الفتاة - التي لم يطلق عليها اسم ، مثلما لم يطلق على بقية الشخصيات - بين النخلة والساقية ، وقد تملكها حيرة المستنكر وحزن المشألم . لما

يتراعى إلى سمعها الآن من ضوضاء اقتال ناشب بين اثنين ، تتخلله أصوات الضرب والشتم والتهديد والوعيد ، مما يمكن أن يسوق للمشاهدين - أو القارئین - المعاصرين أن في ذلك الاشتباك رجوع صدى للمعركة التي دارت رحاها في واقعهـم منذ أشهر قليلة . وهذا الإحـاء ، يستدعي بالضرورة ، أهم شخصيات تلك المعركة الفعلية ، وأبرز ملاسبتها لإجراء عملية إسقاط شبه حتمية ، وإلا كان هذا العمل المسرحي بذاته ، ويدون تلك الملايسة عـود الملـول . ويعني ذلك ، أنه يصعب على القارئین - من غير العرب القريبی العهد بزمـن النكسة - الاستدلال على مغزى المسرحية ، بسبب ارتباطها العضوي بنظرف قومي تاريخي محدد ، لا بد من الإلـام به ، ومعايشته عقلياً ونفسياً قبل تلوقها ، حتى وإن صعب تفسير مراميها . ومن ثم ، نحسن أن نقتطع الضعف في تلك المسرحية تكمن في أن محاولة إسكالية صيغة التجريد ، صحت عن جعلها رمزاً مطلقاً ، يعيش فوق حدود العصر والموقع . . ولهذا ، ستبقى صدى لوضعية تاريخية لا بد من التصرف عليها سبقاً ، مادامت جذور المسرحية ظاهرة فوق السطح ، لا مدفونة - كما كان يتوقع لها - في أرض فكرية مجهولة ، التحم زمانها بكمائها . .

إن الفتاة المذكورة تستعيد - في مونولوج قصير - بررب السموات من شروق هذا الاحتراب ، وتسألها الكفافية من الأسان والطمانية . وهي في تلك المناجاة تـلـوذات فطرة دينية ، كما تبلو مترددة في تسبب هـما دائم : هل يرجع إلى إثم قديم ؟ أم إلى بلاء مركب في دمهـا ؟ أم إلى غياب الإرادة الصحيحة القادرة على إصلاح الأخطاء التي تقع ؟؟

وفي هذه التساؤلات الاستنكارية ، تلخص الفتاة - أو قل مصر الآن - مشكلتها التاريخية التي يكتنفها جزم دائم ، لا تستطع أن تمزوه إلا إلى واحد من ثلاثة احتمالات : أولها - كثنائيتها - ناتج عن حبس ديني عميق ، يؤمن بتوارث الذنوب ، وأن الذنب الفادح الذي ارتكبت منذ الأزل ولا تعرف كتبه ، عليها أن تتحمل عقابه بلا نهاية ، وكأنها بذلك تكفر عن خطيئة الإنسان الأولى . . أم نرى ، أن الفـدر الجبار قضي بأن يكون هذا العذاب التاريخي

جزءاً من مصيم تكوينها وطبيعتها ، ولا مهرب من حتمية وقوعه إلى الأبد ؟؟ . . وهذا الاحتمالان اللاهويان اللذان يقمان بين الأزل والأبد ، ويختبران ميراً دنياً ، يليهما الاحتمال الأخير العائلي الذي يرى بأنه لم يُخْص لها المصلحة المستتير الفادح ، الذي يستطيع بعقلية الواقع ، وإمكانات العصر الفخري المتاحة ، أن يجنبها ما تقع فيه دائماً من إحـن وأزمات متتالية . تُجـبها كس تجبها ، ثم تجبها . . وهكذا دواليك . . وكأنها صورة سيزيفية مكررة . .

وفي اللحظة التي تلوح فيها الفتاة محسورة ، وقلقة على القى الذي يحارب عدوه في الحلاء (وإربما كان سيئاً) ، يتغلف من الخارج ، وكأن قدماً جبارة دفعت به في عتف مهين ، فيرتقي مغشياً عليه تحت النخلة . وتجبر الفتاة إلى القى المهزوم وتقسع على خذّه في حنّ ، بينما هو يناديها مرة بأبي ، وثانية بأمي ، ومرة أخرى بزوجتي ، وكأنه يستجير - من عظم الوجيعة - بأقرب الأرحام إليه .

ويبدو حوار طويل بين القى والفتاة ، يستمر بالمعارات القصيرة المتبادلة في إيقاع متسرع ، وهي تحمل دلالات مركزة ، ومعانٍ تكاد أن تتكرر ، حتى لتوشك أن تغشى في النهاية إلى الملل ، رغم أن كل سطر فيها يكاد يشير إلى ضمنيـات واقعية . .

إن الفتاة التي تشفق على القى من مغامرته الحثائية ، تحضه على الاسترخاء في حضنها حيث الذعة ، والذفـة ، والأزمار المتألقة ، والشار الياغية ، وحيث المنجاة من الضعاب . ولينك تنقع بصدري ملاذاً لك من متاعب الدنيا . ومع أن القى المنكسر يبين عن هواها ، ويقهرها على عطاياها السائبة ، إلا أنه - بعد أن يتحسن رأسه وعظه من شدة الألم - يرى في الركون إلى كتفها ما يؤدي إلى الضعف والمهانة ، و « ترشّل العضلات ، وتثبط الهضم ، والقضاء على الآمال العريضة - ومن ثم ، فهو يؤثر على دعوته - الانطلاق ، والاستقلال بالرأى ، والثقة الزائدة بالنفس ، والمغامرة عند حافة هـوية الخطر حيث احتمالات الموت والحياة . وكلما أضمن الجدل في مساره ، أحسننا بالمجابهة تمحّذ بين الإغراء بالمسالة والتنعم

٩٠
٩١
٩٢
٩٣
٩٤
٩٥
٩٦
٩٧
٩٨
٩٩
١٠٠
١٠١
١٠٢
١٠٣
١٠٤
١٠٥
١٠٦
١٠٧
١٠٨
١٠٩
١١٠
١١١
١١٢
١١٣
١١٤
١١٥
١١٦
١١٧
١١٨
١١٩
١٢٠
١٢١
١٢٢
١٢٣
١٢٤
١٢٥
١٢٦
١٢٧
١٢٨
١٢٩
١٣٠
١٣١
١٣٢
١٣٣
١٣٤
١٣٥
١٣٦
١٣٧
١٣٨
١٣٩
١٤٠
١٤١
١٤٢
١٤٣
١٤٤
١٤٥
١٤٦
١٤٧
١٤٨
١٤٩
١٥٠
١٥١
١٥٢
١٥٣
١٥٤
١٥٥
١٥٦
١٥٧
١٥٨
١٥٩
١٦٠
١٦١
١٦٢
١٦٣
١٦٤
١٦٥
١٦٦
١٦٧
١٦٨
١٦٩
١٧٠
١٧١
١٧٢
١٧٣
١٧٤
١٧٥
١٧٦
١٧٧
١٧٨
١٧٩
١٨٠
١٨١
١٨٢
١٨٣
١٨٤
١٨٥
١٨٦
١٨٧
١٨٨
١٨٩
١٩٠
١٩١
١٩٢
١٩٣
١٩٤
١٩٥
١٩٦
١٩٧
١٩٨
١٩٩
٢٠٠
٢٠١
٢٠٢
٢٠٣
٢٠٤
٢٠٥
٢٠٦
٢٠٧
٢٠٨
٢٠٩
٢١٠
٢١١
٢١٢
٢١٣
٢١٤
٢١٥
٢١٦
٢١٧
٢١٨
٢١٩
٢٢٠
٢٢١
٢٢٢
٢٢٣
٢٢٤
٢٢٥
٢٢٦
٢٢٧
٢٢٨
٢٢٩
٢٣٠
٢٣١
٢٣٢
٢٣٣
٢٣٤
٢٣٥
٢٣٦
٢٣٧
٢٣٨
٢٣٩
٢٤٠
٢٤١
٢٤٢
٢٤٣
٢٤٤
٢٤٥
٢٤٦
٢٤٧
٢٤٨
٢٤٩
٢٥٠
٢٥١
٢٥٢
٢٥٣
٢٥٤
٢٥٥
٢٥٦
٢٥٧
٢٥٨
٢٥٩
٢٦٠
٢٦١
٢٦٢
٢٦٣
٢٦٤
٢٦٥
٢٦٦
٢٦٧
٢٦٨
٢٦٩
٢٧٠
٢٧١
٢٧٢
٢٧٣
٢٧٤
٢٧٥
٢٧٦
٢٧٧
٢٧٨
٢٧٩
٢٨٠
٢٨١
٢٨٢
٢٨٣
٢٨٤
٢٨٥
٢٨٦
٢٨٧
٢٨٨
٢٨٩
٢٩٠
٢٩١
٢٩٢
٢٩٣
٢٩٤
٢٩٥
٢٩٦
٢٩٧
٢٩٨
٢٩٩
٣٠٠
٣٠١
٣٠٢
٣٠٣
٣٠٤
٣٠٥
٣٠٦
٣٠٧
٣٠٨
٣٠٩
٣١٠
٣١١
٣١٢
٣١٣
٣١٤
٣١٥
٣١٦
٣١٧
٣١٨
٣١٩
٣٢٠
٣٢١
٣٢٢
٣٢٣
٣٢٤
٣٢٥
٣٢٦
٣٢٧
٣٢٨
٣٢٩
٣٣٠
٣٣١
٣٣٢
٣٣٣
٣٣٤
٣٣٥
٣٣٦
٣٣٧
٣٣٨
٣٣٩
٣٤٠
٣٤١
٣٤٢
٣٤٣
٣٤٤
٣٤٥
٣٤٦
٣٤٧
٣٤٨
٣٤٩
٣٥٠
٣٥١
٣٥٢
٣٥٣
٣٥٤
٣٥٥
٣٥٦
٣٥٧
٣٥٨
٣٥٩
٣٦٠
٣٦١
٣٦٢
٣٦٣
٣٦٤
٣٦٥
٣٦٦
٣٦٧
٣٦٨
٣٦٩
٣٧٠
٣٧١
٣٧٢
٣٧٣
٣٧٤
٣٧٥
٣٧٦
٣٧٧
٣٧٨
٣٧٩
٣٨٠
٣٨١
٣٨٢
٣٨٣
٣٨٤
٣٨٥
٣٨٦
٣٨٧
٣٨٨
٣٨٩
٣٩٠
٣٩١
٣٩٢
٣٩٣
٣٩٤
٣٩٥
٣٩٦
٣٩٧
٣٩٨
٣٩٩
٤٠٠
٤٠١
٤٠٢
٤٠٣
٤٠٤
٤٠٥
٤٠٦
٤٠٧
٤٠٨
٤٠٩
٤١٠
٤١١
٤١٢
٤١٣
٤١٤
٤١٥
٤١٦
٤١٧
٤١٨
٤١٩
٤٢٠
٤٢١
٤٢٢
٤٢٣
٤٢٤
٤٢٥
٤٢٦
٤٢٧
٤٢٨
٤٢٩
٤٣٠
٤٣١
٤٣٢
٤٣٣
٤٣٤
٤٣٥
٤٣٦
٤٣٧
٤٣٨
٤٣٩
٤٤٠
٤٤١
٤٤٢
٤٤٣
٤٤٤
٤٤٥
٤٤٦
٤٤٧
٤٤٨
٤٤٩
٤٥٠
٤٥١
٤٥٢
٤٥٣
٤٥٤
٤٥٥
٤٥٦
٤٥٧
٤٥٨
٤٥٩
٤٦٠
٤٦١
٤٦٢
٤٦٣
٤٦٤
٤٦٥
٤٦٦
٤٦٧
٤٦٨
٤٦٩
٤٧٠
٤٧١
٤٧٢
٤٧٣
٤٧٤
٤٧٥
٤٧٦
٤٧٧
٤٧٨
٤٧٩
٤٨٠
٤٨١
٤٨٢
٤٨٣
٤٨٤
٤٨٥
٤٨٦
٤٨٧
٤٨٨
٤٨٩
٤٩٠
٤٩١
٤٩٢
٤٩٣
٤٩٤
٤٩٥
٤٩٦
٤٩٧
٤٩٨
٤٩٩
٥٠٠
٥٠١
٥٠٢
٥٠٣
٥٠٤
٥٠٥
٥٠٦
٥٠٧
٥٠٨
٥٠٩
٥١٠
٥١١
٥١٢
٥١٣
٥١٤
٥١٥
٥١٦
٥١٧
٥١٨
٥١٩
٥٢٠
٥٢١
٥٢٢
٥٢٣
٥٢٤
٥٢٥
٥٢٦
٥٢٧
٥٢٨
٥٢٩
٥٣٠
٥٣١
٥٣٢
٥٣٣
٥٣٤
٥٣٥
٥٣٦
٥٣٧
٥٣٨
٥٣٩
٥٤٠
٥٤١
٥٤٢
٥٤٣
٥٤٤
٥٤٥
٥٤٦
٥٤٧
٥٤٨
٥٤٩
٥٥٠
٥٥١
٥٥٢
٥٥٣
٥٥٤
٥٥٥
٥٥٦
٥٥٧
٥٥٨
٥٥٩
٥٦٠
٥٦١
٥٦٢
٥٦٣
٥٦٤
٥٦٥
٥٦٦
٥٦٧
٥٦٨
٥٦٩
٥٧٠
٥٧١
٥٧٢
٥٧٣
٥٧٤
٥٧٥
٥٧٦
٥٧٧
٥٧٨
٥٧٩
٥٨٠
٥٨١
٥٨٢
٥٨٣
٥٨٤
٥٨٥
٥٨٦
٥٨٧
٥٨٨
٥٨٩
٥٩٠
٥٩١
٥٩٢
٥٩٣
٥٩٤
٥٩٥
٥٩٦
٥٩٧
٥٩٨
٥٩٩
٦٠٠
٦٠١
٦٠٢
٦٠٣
٦٠٤
٦٠٥
٦٠٦
٦٠٧
٦٠٨
٦٠٩
٦١٠
٦١١
٦١٢
٦١٣
٦١٤
٦١٥
٦١٦
٦١٧
٦١٨
٦١٩
٦٢٠
٦٢١
٦٢٢
٦٢٣
٦٢٤
٦٢٥
٦٢٦
٦٢٧
٦٢٨
٦٢٩
٦٣٠
٦٣١
٦٣٢
٦٣٣
٦٣٤
٦٣٥
٦٣٦
٦٣٧
٦٣٨
٦٣٩
٦٤٠
٦٤١
٦٤٢
٦٤٣
٦٤٤
٦٤٥
٦٤٦
٦٤٧
٦٤٨
٦٤٩
٦٥٠
٦٥١
٦٥٢
٦٥٣
٦٥٤
٦٥٥
٦٥٦
٦٥٧
٦٥٨
٦٥٩
٦٦٠
٦٦١
٦٦٢
٦٦٣
٦٦٤
٦٦٥
٦٦٦
٦٦٧
٦٦٨
٦٦٩
٦٧٠
٦٧١
٦٧٢
٦٧٣
٦٧٤
٦٧٥
٦٧٦
٦٧٧
٦٧٨
٦٧٩
٦٨٠
٦٨١
٦٨٢
٦٨٣
٦٨٤
٦٨٥
٦٨٦
٦٨٧
٦٨٨
٦٨٩
٦٩٠
٦٩١
٦٩٢
٦٩٣
٦٩٤
٦٩٥
٦٩٦
٦٩٧
٦٩٨
٦٩٩
٧٠٠
٧٠١
٧٠٢
٧٠٣
٧٠٤
٧٠٥
٧٠٦
٧٠٧
٧٠٨
٧٠٩
٧١٠
٧١١
٧١٢
٧١٣
٧١٤
٧١٥
٧١٦
٧١٧
٧١٨
٧١٩
٧٢٠
٧٢١
٧٢٢
٧٢٣
٧٢٤
٧٢٥
٧٢٦
٧٢٧
٧٢٨
٧٢٩
٧٣٠
٧٣١
٧٣٢
٧٣٣
٧٣٤
٧٣٥
٧٣٦
٧٣٧
٧٣٨
٧٣٩
٧٤٠
٧٤١
٧٤٢
٧٤٣
٧٤٤
٧٤٥
٧٤٦
٧٤٧
٧٤٨
٧٤٩
٧٥٠
٧٥١
٧٥٢
٧٥٣
٧٥٤
٧٥٥
٧٥٦
٧٥٧
٧٥٨
٧٥٩
٧٦٠
٧٦١
٧٦٢
٧٦٣
٧٦٤
٧٦٥
٧٦٦
٧٦٧
٧٦٨
٧٦٩
٧٧٠
٧٧١
٧٧٢
٧٧٣
٧٧٤
٧٧٥
٧٧٦
٧٧٧
٧٧٨
٧٧٩
٧٨٠
٧٨١
٧٨٢
٧٨٣
٧٨٤
٧٨٥
٧٨٦
٧٨٧
٧٨٨
٧٨٩
٧٩٠
٧٩١
٧٩٢
٧٩٣
٧٩٤
٧٩٥
٧٩٦
٧٩٧
٧٩٨
٧٩٩
٨٠٠
٨٠١
٨٠٢
٨٠٣
٨٠٤
٨٠٥
٨٠٦
٨٠٧
٨٠٨
٨٠٩
٨١٠
٨١١
٨١٢
٨١٣
٨١٤
٨١٥
٨١٦
٨١٧
٨١٨
٨١٩
٨٢٠
٨٢١
٨٢٢
٨٢٣
٨٢٤
٨٢٥
٨٢٦
٨٢٧
٨٢٨
٨٢٩
٨٣٠
٨٣١
٨٣٢
٨٣٣
٨٣٤
٨٣٥
٨٣٦
٨٣٧
٨٣٨
٨٣٩
٨٤٠
٨٤١
٨٤٢
٨٤٣
٨٤٤
٨٤٥
٨٤٦
٨٤٧
٨٤٨
٨٤٩
٨٥٠
٨٥١
٨٥٢
٨٥٣
٨٥٤
٨٥٥
٨٥٦
٨٥٧
٨٥٨
٨٥٩
٨٦٠
٨٦١
٨٦٢
٨٦٣
٨٦٤
٨٦٥
٨٦٦
٨٦٧
٨٦٨
٨٦٩
٨٧٠
٨٧١
٨٧٢
٨٧٣
٨٧٤
٨٧٥
٨٧٦
٨٧٧
٨٧٨
٨٧٩
٨٨٠
٨٨١
٨٨٢
٨٨٣
٨٨٤
٨٨٥
٨٨٦
٨٨٧
٨٨٨
٨٨٩
٨٩٠
٨٩١
٨٩٢
٨٩٣
٨٩٤
٨٩٥
٨٩٦
٨٩٧
٨٩٨
٨٩٩
٩٠٠
٩٠١
٩٠٢
٩٠٣
٩٠٤
٩٠٥
٩٠٦
٩٠٧
٩٠٨
٩٠٩
٩١٠
٩١١
٩١٢
٩١٣
٩١٤
٩١٥
٩١٦
٩١٧
٩١٨
٩١٩
٩٢٠
٩٢١
٩٢٢
٩٢٣
٩٢٤
٩٢٥
٩٢٦
٩٢٧
٩٢٨
٩٢٩
٩٣٠
٩٣١
٩٣٢
٩٣٣
٩٣٤
٩٣٥
٩٣٦
٩٣٧
٩٣٨
٩٣٩
٩٤٠
٩٤١
٩٤٢
٩٤٣
٩٤٤
٩٤٥
٩٤٦
٩٤٧
٩٤٨
٩٤٩
٩٥٠
٩٥١
٩٥٢
٩٥٣
٩٥٤
٩٥٥
٩٥٦
٩٥٧
٩٥٨
٩٥٩
٩٦٠
٩٦١
٩٦٢
٩٦٣
٩٦٤
٩٦٥
٩٦٦
٩٦٧
٩٦٨
٩٦٩
٩٧٠
٩٧١
٩٧٢
٩٧٣
٩٧٤
٩٧٥
٩٧٦
٩٧٧
٩٧٨
٩٧٩
٩٨٠
٩٨١
٩٨٢
٩٨٣
٩٨٤
٩٨٥
٩٨٦
٩٨٧
٩٨٨
٩٨٩
٩٩٠
٩٩١
٩٩٢
٩٩٣
٩٩٤
٩٩٥
٩٩٦
٩٩٧
٩٩٨
٩٩٩
١٠٠٠

بالسلام ، وبين التزعة الفردية إلى المخاطرة وتحقيق الانتصارات العسكرية والمجد التاريخي ، دون اعتبار لما يتخفى عن ذلك من ضحايا وكوارث .

وفي غضون هذا الاتحاد تنهمج الفتنة بالأنانية ، والشوق اللاهب إلى راحة الدماء ، وإلى حيث وفقظة الخلاء ، و الدم ، والتشرد ، والغبار ، والوجه الملتفح بالدماء المثير للرعب ، وإهالة والتراب على رجل من الرجال لدى زلة قدمه . ويردّ هو على ذلك بأنه رغم إيمانه بها ، يخشى جانبيتها المشرقة ، التي تؤدي إلى الجبن ، وعصى البصر ، وتلاشي الآمال في الذعة والحمول ، مما يتناقض مع سعيه إلى تحقيق ذلّة هتاف النصر فوق جثث الشهداء .

ويتحكّم القوي المهزوم متأسياً بمبادئ أسلافه ، راضياً في الاقتداء بانتصاراتهم الحربية الباهرة ، غير أن الفتنة تستكثر في حسم تسلطه إلى السوراء حيث الخواء والوق ، بل والدولت نفسه الذي يصدّ عدوها ، وعدو الحياة الأولى . ولكن تنبيه عن تعلق بومه وترقه إلى حال واقعة ، تذكره بالحرب التي أجهلها ولم يكن مهيباً لها ، وكان يعتقد أنها جولة من جولات المزاح التي حذّرت من اعتياده والمخالة فيه ، حتى أصبح جزءاً من تكوينه النفسي وممارساته اليومية :

والفتنة : لقد أشعلت غضبه بزحاحك . . .
الفتي : المزاح من آداب حياتنا ، فكيف يكون جزائي ضرباً أليماً موجعاً !! (ص ١٣٥) .

ولا أن تلك الغزوة الكاوية التي تمّدها المؤلف تحرّض قارئ المسرحية على الرجوع إلى غزوات الذاكرة ، للوقوف على آثار خفيفة من ملاعبات حرب يوتية ، والتي تستعاد - بلا شك - وهي مهياة للتوازي والتماثل ، وإثارة الأوجاع .

وقبل أن تغادر الفتنة ، وهو لا يزال متشبهاً بعناده ، تزامن إلى سمعه قهقهات عدوه المتصرّ وحشية ساخرة ، كأنها لطعات على وجهه ، تتصّده ، وتتسرّج شعوره بهزيمته . ومرة أخرى ، ينثر إلى السطبة غاضباً ، سائلاً أهلها أن يغيّبوه . ولكنه - كالمعادة - لا يتلقّى غير رجع صدى

تساؤلاته عن ماعية الحقيقة ، وعن طيبة البطل ، هل هو المحارب ، أم السلام . . . وبعدئذ ، يرتدّ عنها مطالباً بطبيب . . .

وهكذا ، عمدنا الإطالة في استخلاص رؤيتي الفتنة والفتي المتعارضتين إزاء القضية المطروحة ، والمحقونة بأبرز أزمت العالم الحقيقي الذي كان يحتمل المواطن المصري نجيب محفوظ ، مثلما يحتمل بني قومه . .

ومن الملاحظ ، أن هذا الجزء من المسرحية الذي يقوم على نحو ليس غامضاً تماماً في الاستدلال على مرموزاته ، يخشى في جزئه الأخير أن يناقش المقترحات العلاجية التي قدمت في الواقع الفعل نقاشاً مفتوحاً أو شبه مفتوح . لذا ، راح يتخفى في مزيد من تلافيف الرموز حتى استهم . وكان مرجع ارتجاع المؤلف لهذا الانقباض دافعين من التخوف الذي كان عمدة المشاعر عصر ذلك . والتخوف الأول هو أن ثاب النقاش تقريرية ومباشرة وأقرب ما تكون إلى التقرير الضعيف ، أما ثانيها فظفر ، وهو أن حراس النظام السياسي عصر ذلك لم يكن يسمحون برفع أصابع الاتهام معلنة واضحة ، ولكن كانوا لا يمانعون من لجوء شطر من المعارضة إلى استخدام تورية التورية ، حتى تلبس المصالح وحتى يكتهم التماهي عنها ، إن هم لم يدركوا تماماً . .

● الاختيارات الصعبة ●

ويجئ الطبيب المتلحي المجهول الموهبة بالنسبة لنا - ولكنه يكاد يكون معروفاً للمؤلف وحده - ويجري حواراً جدياً مع الفتى العلق ، الباحث عن طريق الخلاص ودخّر عدوه المتصر . ويتكلم الطبيب عن الوفاء الذي دعم أفراد الشعب كلهم - بما فهم هو - وأخذ يهدّ رجال الدولة أنفسهم حتى أفزعهم ، فتشطوا يغيثون الأطباء لقائومتهم . ومن خلال تراشق الحوارات السريعة بينهما ، يستخلص الطبيب الممرض من إجابات الفتى الممرض ، اثني عشر قرصاً ، هي أعراض المرض الكاسح ، والذي يبدو أنه سبب الهزيمة . وتحدّ تلك الأعراض في :

- ١ - المحاورة والمداورة ، ومراوغة الوصول إلى الهدف مباشرة .
- ٢ - الجمالة بلا قدرة على إثبات الفعل أو توافره .

٣ - التباهي بالأصل العريق وانجازات السلف العظيمة .

٤ - إدعاء التحمّس لظروف العصر .

٥ - الحرب من مواجهة الصّراحة إلى التعارض .

٦ - المبالغة والتوهول .

٧ - الصمّت كمهرب من الإحراج .

٨ - الضحك بلا سبب .

٩ - التوهي عن طريق الاستغراق في الضحك رغم التأكد من وضوح أعراض الوفاء .

١٠ - مهادة المتحرّض به سوءاً ، والتوسّمين بحسن معاملته .

١١ - الغضب حيث يستوجب الحلم .

١٢ - اغتياب اللّفظي بإصدار أصوات كلامية ، لا مدلول ملموس لها . .

ولا شك أن تلك الأعراض الوبائية التي عدّها الطبيب - والتي رزّيه بها كل فرد في المجتمع ، حتى هو نفسه - لا تدل على نواقص مادية أو اقتصادية ، وإنما انحصرت كلها في السلوكيات والمعنويات المرضية التي أصبحت نمطاً مجذراً في الثقافة الاجتماعية العامة ، بممارسة الزعواء والقلاقة والرعايا جميعاً ، مما سهّل على الأصحاء من الأغيار ، دحرجهم وإذلالهم . وهي - كما هو واضح - على مزمنة يصعب اقتفاء إحداهما في جسم المجتمع المصري ، والتي أدّت بالحقبة - وقدذاك - إلى كارثة الهزيمة الخزيانية .

● ويقرّح الطبيب على الفتى - الذي دلت ثورته على أعراض المرض الوبائي الميك - أن يتدوّل بدواء واحد ناجح وفعال ، وجرب ، ولا يبدل له . وهو أن يسير على يديه ، ويسمع بهينه ، ويرى بأننيه ، ويتدكّر بعقله ، ويعقل بذاكرته . وكان الطبيب يذكر مريضه بتبعية زعامة التي هي إمارة للشعب ، وبأن فساد السمكة - وبالتالي علاجه - يبدأ من رأسها . .

● ثم يتصرف الطبيب مشكوراً إلى حال سبيله ، تاركاً الفتى يفكر في العلاج المقترح ، والذي يبدو - كما هو واضح - قلباً متعكياً لمنطق التوظيف الحقيقي لأهم أعضاء الجسم المستخدمة في إدراك الواقع ، مدام الممرض يعقد - خطأً - ثمام الاعتقاد أنه يوظف أعضاءه تلك على النحو الطبيعي النموذجي ، ولكن لا تأنيبه من

● القارة
● العدد ٩٢
● رجب ٩٤٩
● ١٥ فبراير ١٩٨٩ م

أن نأظره الجديد، هذه المرة - كان عدلاً ورحيماً، ومولعاً بالنظام إلى درجة التطرف: (الأكل بمخدة) والشرب بيمعاء، ولا (تحمض بيمعاء) وبيمعاء اليوم بيمعاء... (ص ١٦٥). إلا أن الشجاذ الحليس هذا النظام الصارم والعدل في نفس البروت والذي قد تشتم فيه نقشة التطبيق الشيعي - لم يتردد عليه - حتى لا يخالط ضميره... ولما فضل الشرب منه، كـ لا يتحسّل إلى حجر أصم... وهذا، أصبح - مرة أخرى - طبقاً وسعيّاً بمرسّيته، فوفق التراب من الحشرات، الغفنة، فوق التراب من الحشرات.

وتدخل الفتاة - التي لا يهملها شيء في الوجود سوى الحب - في المجاعة النفسية بين العبد المصغر وقطع المقاربات الاستسلامية ، وبين العقال الربابي في افروض حلف ثلاثي متصالح يرأسه - وبعد ان تتلاشى فقهية العمل التتكملة ، ينصرف - العماليق في صعبة الفتاة المؤيدة له ، التاركين على وحده يفكر في هلهو ، العناد المجاملات بطنيتها تحرّضه على مواصلة العناد والمكابرة . ومرة أخرى يستتहित الفتى - المصنم على القتال وحده - بأهل المسئلة ، ولكنه - كالعامة - لا يتفاني إلا صدى ما يتلقاه ...

ولا يكاد الشهاد تبتارى عن المكان ،
حتى يعود الحلاق ومعه الفتاة ، بعد أن
تكون للفقي الرافض ، فسه من الوقت
التفكير والاعتناء بالفرح .
حزم أكيد ، يصبح بالرى : وأما السيد
الذى يحب الشر ، ويحب الخير أحياناً
لحساب الشر . أيتها السيدة التى تحب
الخير ، وتحب الشر أحياناً لحساب الخير .
الحير رأى الهامى : صاصون كرامى حتى
الموت . (١٦٦)

ثم يدخل على القى - المتخطب بين روح
الانفتاح والعجز القوي - شحاذ أعمى ،
يتحسس طريقه بعكاز مسك به . وفى الكلام
مترشف ، يتأفف الرجلان على الدلام
حول من نادى على الآخر . وبعد
المهادنة ، يتكى الشحاذ طرفاً من ماضيه
الذى ينطوى على المآلات سياسية تتعلق
بالأنظمة الحكومية الأساسية فى العالم فقد
ألقى ذات يوم بلعجا ، كان ناظره نظاً غلب
القلب ، وأصلا لا يستحي . وكان وجود
الشحاذ على رأس المتصددين ضد الناظر
السوء ، سببا فى فصله من اللعجا . إلا أن
هذا الفصل جعله يحس بالحرية
الشخصية ، من أقيم من الأمن نفسه ،
علمه الانتعاق من أسر القهر أن يرى
بأنفيه ، وأن يسير على يديه . وذلك - كما
نلاحظ - بعض النصيحة العلاجية التى
أسداها الطبيب للفقير من قبل . من أريد
الشحاذ - كما قال - إلى ذات اللعجا ، إلا

تري من يكون العملاق؟؟ إن التفسير النقدي يتردد طويلا عند محاولته إتاحة فرصة للإسقاط السياسي للنوع، وخاصة عندما ينسب العملاق إلى نفسه بعض علاقات غامضة، كادعائه بأن أسرته كانت لها بأجداد الفتي أوأصبر مؤفة قديمة، وأنه هو شخصياً جزءا من المكان حيث زرقه وأصهاره (٢٢٩) مما يستبعد من ذهن أن يكون المرزوقه، هو إحدى الفئتين المثلثتين كما رأى بعض النقاد .. إنه إحداهما - على ما يظن - ولكنه ليس إحداهما تماماً بعد المصلات الغربية التي ألقها المؤلف بل تحديث العملاق عن شخصيته، وكأنه بها يعتمد تحفيته والغاية.

ويعد أن تصنعت العملاق جيداً إلى
صوت الفهقة الساخرة التمراس من بعيد ،
يكتشف - وهو مسرور - أن صاحب
الصوت هو أحد أقرابه من ناحية الأم ،
وأن لها ذكريات طفولة سعيدة لا تنسى ،
ولهذا ، تراجع عن موقفه المتعبد للفتى ،
ويستبدل فيه الانحياز له في قتاله ، مفضلاً
أن يكون رسول سلام بين الخصمين
المتحارين إكراماً للفتاة الجميلة الحكمة ،
وتقديرًا لصلته قرابة بالطرف الآخر ، حتى
ولو عدّه الفتى بذلك ، معتبداً وقاطع
طريق . بل ويروح العملاق ينثي على عذر
الفتى ، ويراه شاباً ضحوكاً ، خفيف
الروح ، يحب المزاح مثلبا يجب الحياة
الإنسية ، وأنه ولا يكتشف عن مكشون
كنوزه ، إلا لمن يحبهم وفيهم (٢) .

به بشدة إلى أعماق المسطبة المظلمة ، حتى يخفى في غيابتها ، ولكنه سرعان ما يرتد عنها متحرجاً ، كأنه كرة من المطاط ارتطمت في جدار . وعلى عجل ، يللم أشنات نفسه ، حتى يتماكب ويقف على قدميه ، وقد رنحته بقية إيماء . وكان أنظامه بنظام المسطبة ، قد أبقت أهلها الرقود ، وأحس مؤثاتها الذين أخذوا يفنون إلى الأمام متحقلين ، واحدا وراء الآخر ، حتى تكثف خشبة المسرح بهم رجالاً ونساءً كثيرين ، مما يزعج العملاق ويدفع به بعيداً رويداً رويداً ، إلى أن يغيب في الناحية التي تنبت منها الحقيقة الساحرة ...

وما أن يفنى المدنون جميعاً ، ويعود إليهم وعيهم بالحياة ، حتى تنصب قلماتهم وقد دبّ فيها الحساس للقتال ، ويتقدم الفنى مسيرتهم بمعين شطر العدو ، وقد راحت أقدامهم تغرب الأراض في عزم وصلابة ، إلى أن يخفوا كلهم ، تاركين الفتاة وحدها ، تصغي في حزن ، وترسين بصرها الشفق حيث كانوا يغيبون عن عيونها ، وكأنها تتأمل : هل بعد الإحياء من الموت - أو بعد الضحوة الكبرى للثأر - تستطيع المخاطرة الجليلة ، أن تحرق أمانها في النصر والمجد القومى الخالد ؟ .

الحوار المعقول والرمز العقيم

إن الشكل الذى استخدمه نجيب محفوظ لتضمين أفكاره ومشاعره التي تكاثرت واختلطت في ذهنه ووجدانه ، عقب النكسة ، ليس هو القالب السداسى المسرحى الذى اصطلح عليه منذ قرون ، ولا تكتمل عناصره الخاصة . بماجته ، إلا بالتحلوه بعناصر إخراجيه أمام مشاهديه . وإنما هو شكل إيمائى في تمسرحه ، بما استعان به من خواص درامية خارجية ، كأن يكون كله حواراً ، وأن يكون مطسباً بالإشارات المسرحية المفسرة لمكانية الزمان ، ولتحركات الشخصيات وبعض ردود أفعالها ، ولهذا ، كان قد دخل الشخصيات إلى المنظر وأخرجها منه ، خاصصاً للضرورة التي يفرضها منطق المناقشات الجدلية المتصارعة التي تنظمها حلوة خيالية ، وليس منطق السعى إلى تصنيع حياة درامية ، تشع بمناخ العلاقات

الإنسانية . ومن ثم ، كانت الشخصيات المتحاوره في المسرحية شبه تجريدية وليست تجريدية صرفة ، وذات بعدين اثنين وتتبع من العقل إلى العقل ، ولا صلة لها بمعنى بفسله القلب ونضج الحياة ، حتى وإن غمزت بأحداث معاصرة .

إن «المسرحية» تتشكل من مواقف متتابعة ، قوامها حوارات ثنائية الشخصيات في غالبيتها ، وثلاثية في أقلها ، وتتابع كأنها مناظرات مرصعة بأفكار مكبلة بمنطق جاف ، على الرغم من انطوائها على عبارات متشاعرة لم تنجح في التخفيف من براءة إلتعيل المتواصل .

ومع هذا ، فلن يضر العمل الأدبى الذى بين أيدينا نقى الصفة المسرحية عنه ، بواسطة تصحيح فصيلته ، واعتباره قصة خيالية سياسية ، مصاغة في الإطار الشكلى العام للدراما . ومن ثمة ، فإنها تتجاسس بجوهر طبيعتها مع ما سبقها من ست أقاصيص ضمتها مجموعة ونعت المظلة ، ولكنها تحالفها في البناء التشكيلى ، باستعارتها من الدراما - كما قلنا - الجبهة الحوارية الخالصة ، والاستعانة بالإشارات والتعليمات المألوفة في النصوص الدرامية ، بدلاً من التوصيف السردى المعروف في الروايات والقصص . ولو كان العمل الأدبى «جيت ويحيى» قطعة درامية صالحة بذاتها للاداء في المسرح ، لما عهد بها - مع زميلتيها الآخرين «التركة» و«النجاه» - إلى الكاتب المسرحى السرحوم مصطفى هبعت ، كى يقوم بإعدادها ، حتى يمكن إخراج الثلاثية على مسرح الجيب عام ١٩٦٩ ، تحت عنوان عام ونعت المظلة . كما أن نجيب محفوظ نفسه يؤكد لا مسرحية مسرحياته في حديث طويل وصريح أدل به لجلة «الغلال» جاء فيه :

«... إننى كتبت مسرحيات الحس التي ظهرت في مجموعتي الأخيرة ، مستهدفا بها القراءة أولاً وأخيراً .. نعم ، قصصت لها أن تقرأ فقط ، ولم أفكر في عرضها على خشبة المسرح على الإطلاق . ولعل قول - الآن - أن اقتراح عرضها على خشبة مسرح الجيب كان مفاجأة في ... (ص ٢٠٣) .

ولكن إذا ما سلمنا برأى المؤلف الواضح والقاطع ، وبطبيعة «المسرحية» نفسها ، بأنها أصح للقراءة منها للتمثيل ، فإنها تكون أكثر من ذلك كله ، صلاحية للقراءة

المسرحية ، لأنها قابلة فعلاً بشكلها الحوارى وحركاتها المرسومة للإلقاء المسرح . فهناك ضرب من الاداء ينسب إلى القراءه المسرحية ، أو «مسرح القارئ» ، يقدم إلى الجماهير في المسرح الروايات والقصص والأشعار والتأريخيات والخطابات والتشير واليويايات - إلى جانب النصوص المسرحية العادية - وهي مقروءة جهوراً بوساطة مجموعة من القارئون الذين يقومون بتلوينها بالتيرات الصوتية الواضحة ، والإشارات الجسمية المعيرة . .

ولقد سبق أن ألمحنا أن تلك القصة الحوارية - أو المتسرحة لا المسرحية ، إن صرح صك مثل هذا المصطلح - ليست تجريدية تماماً ، وذلك لصعوبة حلها على سياقها التاريخى ، ورويتها بذاتها . ومن ثم ، كان من الحمى ، أن توضع - عند التفسير - أمام خليفه من الظروف النفسية والمعنوية التي أنجبتها ، حتى تكتمل كصورة فنية متمكنة عن واقع سياسى مسرحى معين . ومن هذا المنطلق ، لابد من اللجوء إلى الوضعية التاريخية للمعاصرة ، حتى يكتمل إدراك «المسرحية» ، وتفى لنا ببعض أسرارها .

إن ذهن نجيب محفوظ - كان ولا شك - مشغولاً بحقائق ملموسة ، وأخرى غير ملموسة ، تخضعت عنها شخصياته التي عالجهما في عمله ، وهي : الفنى المهزوم ، والفتاة ، والطبيب ، والعملاق ، والشحاذ ، والموق مع الرقود في الظلام ، ثم صوت قهقهة العدو المتصر . ولعل هذه الحقائق الملموسة وغير الملموسة - التي أسسها تلك الشخصيات - تتشبه في مصدرين أساسيين ، تنصرون أولها قوى عسوسه ومؤثرة على نحو واقعى فعال فعالية حقيقية ، والأخر تجريدياً ويعيش مطلقاً في الدهن ، ولكنه لابد وأن يتجسد في قيم متحركة في الواقع حتى يمكن استيعابه .

أما مفردات هذا المصدر الاستيحاشى الأول فهو : هزيمة يونية ، ومصر ، وعبد الناصر ، وإسرائيل ، والكتلة الشرقية بانتظمتها وعلى رأسها روسيا ، والكتلة الغربية بإيديولوجيتها ، وعلى رأسها أمريكا ، ثم كتلة عدم الإنحياز بإمكاناتها الإيجابية وقصورها السلى . هذا بالإضافة إلى مجموعة الأمم المتحدة ، وكتلة الدولة العربية بملاقاتها التاريخية النابضة بالعراقة

والانتصارات والنكسات والأعجاء العسكرية والحضارية .

والمصدر الاستيحالي الآخر غير الملموس ، فهو المعاني المجردة ، أو القيم الأخلاقية والأفكار الأخلاقية التي تُكسبها مسميات دالة وتعيش بداخلنا - أساساً - على نحو مغفلات القيمة ، مثل : العدالة ، والحق ، والعناد ، والثأر ، والاستسلام ، والمهزلة ، والنصر ، والمجد ، والشرف ، والوطنية ، والحيانة ، والأفان السياسية والإجتماعية العديدة ... الخ . وهذا يذكّرنا - ولو من بعيد - بالمسرحيات الأخلاقية التي ظهرت في إنجلترا - مثلاً - في القرن الرابع عشر ، وكانت تهدف إلى تمجيد فضائل البشر ورذائلهم ، مع مجزوات أخرى كانت تتصارع وهي مجسدة في صورة شخصيات من أجل خلاص روح البشرية ، مثل : الرذيلة ، والطهارة ، والإيمان ، والصداقة ، والعمل الصالح ... الخ .

تلك هي المظلمات المحتملة التي كانت تتمثل في ذهن نجيب محفوظ عندما استولدها شخصياته غير المسماة ، ولكن علم عليها - كالتبيين - صفات عامة . وبدلاً من أن يتورط في استخدام الرمزية السافرة الشاذجة ، التي تسمح بالإسقاط على تسميات للبشر أو للحيوانات - مثلاً - كالأسد - والحداد - والتعلب - والعامية ، على أنها ترمز إلى شخصيات واقعية معروفة تنوب عن الملك ، والوزير ، والمعارضة ، والشعب ، بلأ - عامداً - إلى الرمز المعنى للظوف في ضبابيات تثير الالتباس أكثر مما تثير ملامح يستعان بها على تمييز كائنات سياسية تعيش في الواقع فضلاً . يقول العملاق الفتي : «إلى جزء لا يتجزأ من المكان ، لي فيه رزق وصبر ، وتربط أسرى باجسادك أواصر مودة قديمة» (ص ١٥٠) .

ومن ثم ، تتلظى التسؤلات التي لا بد منها - مادام الموضوع المعالج ليس تجريدياً في كليته - عن الملموسات الرموزها : هل العملاق هو إحدى القوى العنيفة ، أم

صوت العقل كما وصفته الفتاة ؟؟ هل الفتاة هي مصر الطيبة ، أم هي روح الهزيمة والاستسلام ، أم صوت الحكمة كما نعتها العملاق ؟ هل الفتي هو عبد الناصر ، أم ألى عارب عنيد مهزوم ؟؟ هل الشاذ هو الدول القوية ، أم الحاجة الضرورية التي تؤثر الحرية والانطلاق على الارتباط بالنظام الرأسمالي الذي يمثله الناظر اللص ، وعلى التقيد بالنظام الشيوعي الذي يمثله الناظر الصارم في تربيته لشئون الميشية الحياتية ؟؟ ... والإجابة على كل تلك التسؤلات تتأرجح بين النفي القطع ، والظن والتردد ، ولكنها لا تتخطى الحدود إلى منطقة اليقين الحاسم . ولهذا ، يبقى العملاق عملاقاً بلا مقابل واقعي محال وعذبة الملامح ، وكذلك الطيب طيباً ، والشاذ شاذاً .

وهكذا ، تمعد نجيب محفوظ - إما بدافع فني شخصي بحث ، أو بدافع خارجي قد يكون الخشية من تحالب السلطة - أن يزيد شخصياته الوافدة إلى الفتاة والفتى ، أو مرمرات أفكاره غموضاً ولبوساً ، بتغيير ملامح مدلولاتها الحقيقية بإضافات لا تحظر على البلب ، حتى يتفادى صلبات الإسقاط التلقوية من أعليه المأزوين فكرياً ونفسياً ، ويدع كلاً منهم يتخبر دلالاته ، طبعا لمكوناته الفكرية والنفسية الخاصة . ولكنه لم ينجف تماماً - بسبب توافر الإحساس بالوضعية التاريخية التي تفرض نفسها على اللعن فرساً - خصوصية الفتي كعبد الناصر ، والصوت الساخر كصوت إسرائيل المنتصرة ، والأرض كمصر الخزينة المنكسرة ، ولأن يبعد عن الذهن الإسقاط المحموم على الحدود الموق الذين يمثلون التراث الحضاري والعسكري العريق ، أو الانتباه القومي المجيد ..

إن تلك التعمية التي يبدو أن المؤلف أصّر عليها في معالجته - كي يتفادى عملية الإسقاط الخفية المحتملة - لم تعمل - كما لمحا من قبل - على تجريد الموضوع تماماً ، كي يتحرك مستقبلاً في عالم الرمز المطلق ، كما لم يجعله قطعة أدبية منبثة الصلة عن وعائها الاجتماعي وظروفها التاريخية ، كي تقدم بلداً في زمانها ومكانها . ومن ثم ، فإن قصة «يحيى ويحيى» الحوارية الطابع ، والسياسية المغزى ، تأتي وكأنها أصداء

مطموسة للعالم ، لما وقع في حيز زمان معين ، وترك بصماته الأسبانية بكل ملاسباتها في قلوب معاصري هذا الزمن . ونود أن نؤكد أن التضامض الذي اكتنف القصة ، ليس هو الغموض الشعري الموحى الذي يترك الذهن والماطلة ، ويحقق النشوة الوجدانية ، وإنما هو الغموض الحساب الذي يجعل متبهمه على أن يقرب الحاسماً في أسداس ، بحثاً عن السالك غير السدوة . كما أن الفتي - وهو البطل المهزوم العنيد - لا تحرك قضية انتقامه مشيراً وجدانياً في النفس ، كالتعاطف معه أو الإشفاق عليه ، لأنها لا تقاسمه الإحساس بملاساتها التي عجزت عن أن تتجاوز دائسة أرضها الشخصية البحتة الضيقة إلى روعة الشؤون الإنسانية السليخة .

ولهذا ، تنتهي من مطالعة القصة وتأملاً لها دون خوض تجربة التفاعلية أو عقلية محددة ، ودون اتخاذ موقف .

ولعلنا نخص ختام هذه الجولة السريعة في أركان قصة «يحيى ويحيى» بترجمة أقوال صادقة وأمنية وواعية ، أدل بها نجيب محفوظ بعد تجاربه المسرحية :

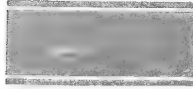
«... أنا لم أفكر من قبل في أن أكون كاتباً للمسرح ، ولست أعتبر نفسي كذلك حتى الآن . وما أظن أنني ساكن كاتباً مسرحياً في المستقبل . وأعترف أنني غير مؤهل تماماً لأن أكون كاتباً مسرحياً ... إنني كتبت المسرح ، وما أسميه بالحواريات تحت إلهام اللحظة التشاريخية التي نعيشها الآن ...» (الحلال - ص ٢٠٠) ♦

إبراهيم صادق

المصادر والمراجع

- نجيب محفوظ . تحت المظلة (يحيى ويحيى) القاهرة : مكتبة مصر ، طبعة أولى ١٩٦٩ (من ص ١٢٩ - ١٣٧) .
- مجلة «الحلال» (حوار حول مسرح نجيب محفوظ - محمد بركات) أول فبراير ١٩٧٠ ، الصفحات من ١٩٨ - ٢٠٩ .

١٠٠
٩٩
٩٨
٩٧
٩٦
٩٥
٩٤
٩٣
٩٢
٩١
٩٠
٨٩
٨٨
٨٧
٨٦
٨٥
٨٤
٨٣
٨٢
٨١
٨٠
٧٩
٧٨
٧٧
٧٦
٧٥
٧٤
٧٣
٧٢
٧١
٧٠
٦٩
٦٨
٦٧
٦٦
٦٥
٦٤
٦٣
٦٢
٦١
٦٠
٥٩
٥٨
٥٧
٥٦
٥٥
٥٤
٥٣
٥٢
٥١
٥٠
٤٩
٤٨
٤٧
٤٦
٤٥
٤٤
٤٣
٤٢
٤١
٤٠
٣٩
٣٨
٣٧
٣٦
٣٥
٣٤
٣٣
٣٢
٣١
٣٠
٢٩
٢٨
٢٧
٢٦
٢٥
٢٤
٢٣
٢٢
٢١
٢٠
١٩
١٨
١٧
١٦
١٥
١٤
١٣
١٢
١١
١٠
٩
٨
٧
٦
٥
٤
٣
٢
١



تصميمه ربحاً نتيجة للإناءك أو التشيع وهو ما يعرف لدى دارس علم النفس باسم الكف التراكمى الذى يحدث عندما تتزايد درجة التعليم أو درجة التعب نتيجة ممارسة سلوك معين ، وهو ما يجعل الشخص (أو العضو) عبئاً على التوقف لفترة يستعيد بعدها نشاطه وقوة اندفاعه .

وقد توصلنا فى دراستنا المتتالية عن عملية الإبداع (فى القصيدة والرواية والمسرحية الشعرية والشعر المسرحى) إلى أن مرحلة الاستعداد مرحلة أساسية وضرورية فى مسار رحلة المبدع ، وهو بصدد إبداع أحد أعماله الفنية .

٢ - المرحلة الثانية : وهى مرحلة الاختمار INCUBATIVE PHASE

بعد أن يصل المبدع إلى حالة التشيع فإنه كما ذكرنا فيها سلف يبدأ فى التوقف ، وهذه المرحلة هى مرحلة اختمار أو حضارة ، تكون بمثابة الفرصة التى ينتهزها العقل لكى يحول الأفكار والرؤى إلى نظام متكامل بشكله ومضمونه ، وذلك بطريقة لا شعورية غير واعية ، ويبدأ عن الإرادة ولكن هناك كثير من الباحثين يترددون فى قبول وجود مرحلة مستقلة تعرف باسم مرحلة الاختمار تتم بطريقة لا شعورية غير واعية ويدون إرادة ، لأننا لكى نقبل هذه المرحلة بهذا الشكل الغامض فنحن نحيل هجوتنا عن فهم تلك المرحلة إلى لغز نفسه جزءاً مهماً من سلوك المبدع خلال العملية الإبداعية .

ونحن وإن كنا نتفق مع الثقافتى رفضنا لاعتبار الاختمار لغز إلا أننا نقبله كوصف لحالة نفسية فى مسار العملية الإبداعية ، ولكن ليس كمرحلة مستقلة لها بداية ونهاية ، أن الاختمار هو مجرد حالة نفسية ولكن الذى يحدث خلالها هو حل خلافاً ويحدث ، ومن ههنا قد وجدنا أنه يحدث مرات متتالية للمبدع وهو بصدد إنجاز عمل من أعماله ، وقد يأتى الاختمار فى البداية أو فى الوسط أو فى النهاية وخلال حالة الاختمار هذه يمكن أن تتطور الأفكار أو الرؤى أو الأفكار إلى صور جديدة أو تشكيلات مبتكرة ليس ببلون دعى أو بدون إرادة المبدع إلا إذا حدث فرع من النتائج والحلقة نتيجة إيهام بعض التفاصيل وسقوط بعض الجزئيات وتحول الكثرة بقل

محفوظ هو نجيب محفوظ وليس شخصاً آخر أو مبدعاً ثانياً .

مراحل العملية الإبداعية :

درج الباحثون على تقسيم مسار عملية الإبداع إلى أربع مراحل تسمى على النحو التالى .

١ - مرحلة الاستعداد PREPARATION PHASE

وفى تلك المرحلة يبدأ الكاتب فى الانطلاق إلى موضوع إبداعه والمشكلات المتعلقة به ، ويحاول أن يستجمع شتات جزئياته ، ويبحث عن إجابات للأسئلة المطروحة أو التى يمكن أن تطرح حول الموضوع ، سواء كان موضوعاً فنياً أو موضوعاً علمياً ، أنه يقرأ ويتأمل ويسأل ويتجول بالجدد والخيال فى يشات وبجتمعات وعصور وأفكار حتى يتحول بكل كيانه إلى حالة غريبة مشبعة بالموضوع الذى يحاول أن يتقدم بخطاه نحو إبداعه وإذا ما وصل صاحبنا إلى هذا المستوى من التشيع والاحتشاد فإن حالة من الملل تبدأ

نجيب محفوظ واحد من الكتاب الذين يتأخرون أنفسهم بالصراحة سواء حل مستوى حياته الشخصية أو على مستوى إخلاصه لفنه الروائى .

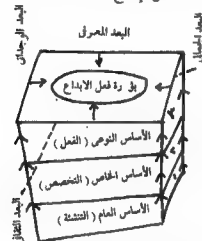
والمتابع لرحلة الكاتب منذ بداية انخراطه فى ممارسة النشاط الإبداعى يلاحظ أن خط نشاطه البيانى مستمر وبشكل متسق الإفقاع على مدى فترات حياته ، فقلما يمر عام دون أن يصدر له عمل أو أكثر ومن النادر أن يمر عام على نجيب محفوظ دون أن يشغل نفسه بانجاز أحد أعماله الإبداعية .

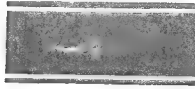
وليس هذا فى هذه الدراسة كتابة سيرة أو ترجمة حياة هذا الكاتب فى علاقتها بعملية الإبداع ولكن هدفنا الأساسى هو الوقوف على طبيعة الممارسة اليومية لعملية الإبداع عند نجيب محفوظ من خلال اقترابنا من تلك اللحظات النادرة فى حياة الكاتب ، لحظات الانغماس فى التجربة الإبداعية ، لنرى من كتب كيف أن كتابتها وهو يعمل يمارس أنماطاً معينة من الطقوس خاصة بتنجيب محفوظ ، ويسالتالى ، فإن العملية الإبداعية عند كاتبنا ليست كسبى عملية عند أى كاتب آخر ، على الأقل فى تفاصيلها الدقيقة ، والى لجعل نجيب

أشرفنا في عدد من دراساتنا إلى خصائص العملية الإبداعية عند نجيب محفوظ ، وفي

ولنا هنا وقفة ... فالكتاب ليس مجرد
صانع الأفكار أو خالق معاني أنه بالبحر
سُجَّاج رُؤى يُوحد ما بين الواقع والخيال
ويجمع ما بين الرمز والحقيقة ، حتى يتحول
كل شيء إلى واقع فني جديد ، وهذا هو كنه
المعجز وجوه العملية الابداعية ... فقد
يبدأ الفنان بخيال بسيط أو بسقاية
مناقضة ، إلا أن حشد أفكاره وبلور مقايته
تتواءم مع مصادره حول الأساس النفسي الذي

والآن وقد تبين الكاتب واحتشد وأصبح متوحداً بموضوعه معاشياً لأفكاره مخالطاً لشخصياته ، فماذا هو فاعل بهم ومعههم ؟ .





وإذا كانت البيئة الريفية قد أثارت اهتمام هيكل ، والشرقاوى ، ويحيى حتى وغيرهم فإن بيئة المدينة كانت محروا اهتمام نجيب محفوظ ، إذ تنقل بسأعأأهه ، وشخصوه بين بيئة القاهرة ، وبيئة الإسكندرية مصورا حارأهها ، وأزقتها ، وحاناتها وشوارعها ، وقصورها ، وأبواب مسأعأهها ، ومسأعأهها وكذلك فنادقها .. إلخ ، بل لقد انسأع المكان على الرواية بأكملها ، وصار عنوانا لها كالأاهرة الجديدة ، وزقاق المدق وقصر الشوق ، والسكرية ، وبين القصرين ، وميرامار ، والكركن ، وحكايات حارتنا .

وهكذا تشكل البيئة المكانية أثرا فعالا فى حياة نجيب محفوظ الفنية بما أسبغ عليها من التشخيص والدلالات ما يجعلها تسهم إسهامات بارزة فى دفع عجلة الأحداث وفى التعبير عن الواقع الحقى .

وإذا كان نجيب محفوظ قد أأخذ من الحارة ، والزقاق خلفية مكانية ، شملت أرضية قصصية واسعة فإنه يتأخذ من ميرامار وخلفية أخرى تجسد نمطا شعبيا متواضعا تجد فيه الطبقات حل اختلافها ملافا ، بعد أن كان مقصورا فى الماضى على الطبقة الأرستقراطية حسب ، إذن فميرامار ، ونزلاؤه يمثلون لب القصيدة التى وقف أمامها المؤلف وقفة متأنية طويلة ، وأهى قضية الضأوت الطبقى .

وقد جعل المؤلف البشريون بطلا حقيقيا يلف حولهم مختلف الفئات الاجتماعية يتسارعون فيها بينهم لإقرار وجهات نظر

قوله السابق فإنه يشير أأرة أخرى فى بحث آخر بأن أأعمال البشر تقع دائما فى مكان وزمان محددين حتى يستطيع الروائى تجسيد هذا الفعل البشرى ، يصبح ضروريا بالنسبة له أن يتصور صورة ما للعلاقة بين أأعمال البشر ، وبين الزمان ، والمكان الذى تقع فيه أأعأهم ، وأقوأهم^(١) .

يبدأ أن الزمان ، والمكان قد يمثلان أحيانا دورا هامشيا كما يمثلان فى بعض الأحيان دورا أساسيا فى تمثيل البيئة النفسية لشخصيات الرواية ، وأبأأها بل قد يمثل المكان أحيانا موضوع القصة ومضمونها إذ قد ينسأع على أحداث الرواية ، ويأعمل مدلولاً رمزياً . وهذا ما أأأأ الباحثين إلى القول : «إن مكانة قصة زينب» لا ترجع إلى أنها أول القصص فى أدبنا الحديث ، بل لأنها ما تزال إلى اليوم أأفضل القصص فى وصف الريف وصفا مستوعبا شاملا^(٢) .

يتم نجيب محفوظ تصوير المكان فى كل عمل فى له ، والتركيز عليه بأعباره خلفية أساسية من خلفيات العمل القصصى ، وذلك لإحساسه بأن ومشكلة الفرد ليست فى جوهرها إلا إحدى مشاكل المجموع ، وأن الفرد ليس معزولا عن زمانه ، ومكانه ، وأن الفرد فى حركته يلتأمع مع حركة مجتمعه ، ويتأرك به ، ومع ، وله فى نفس الوقت . هذا الإدراك ساعد الروائى على الكشف عن واقعه بصورة أأفضل ، وعلى الأهتمام بالمنطق البشرى ، والسببية ، والعلاقة بالزمان ، والمكان فى عمله الروائى^(٣) .

وإذا كان د . عبد المحسن طه بدر قد نوه إلى العلاقة الوثيقة بين الإنسان والمكان فى

خاصة بهم ، ولذا أصبح المكان له دوره الفنى فى رسم الظلال الخفية الغائبة فى ثنايا العمل الفنى فهو ليس مكاناً جامداً بل غدا شخصية من شخصيات العمل الأدبى لها دورها الوظيفى فى دفع عجلة الأحداث ، وتحريك مسارات الشخصيات الأخرى . ولذا أصبح لقاء الإنسان به ليس لقاء مع التراب بل لقاء مع إنسان فى جبهة صراع حثيف ، فالعمارة الضخمة الشامخة أصبحت كجسم قديم يطارده عاصم وجسدى ، ويحكى معه ذكرياته الطويلة ، التى أسهم فى خلقها وهو يستقر فى ذاكرته فأنت تعرفه ولكنه ينظر إلى لا شيء فى لا مبالاة فلا يبركها^(١) . بل يؤكد تشخيصه فيتأقده عاصم وجسدى هذا أنما أرجع إليك أخيراً يا إسكندرية ص ٨ ثم يفضى عليه المؤلف تقابلاً لمعك نبض الزمن على جذرائه تنبض الزمان على جسد الإنسان .



ولما كان المكان شخصية روائية تتحرك داخل النسيج الروائى ، وتتأثر بالأحداث الدائمة التى يلغها جوماساوى وأصبح ، كان عليه أن يثور خلق ضائع ، أو لكسامة تمتهن ، أو لأتوة تفتقد ، فجزيرة سرحان البحرى مع زهرة^(٢) وقد جعلت المكان يثور ثورته العارمة إذ زلزلت الجدران بهواجرى الرعد . ويومض البرق كالنمر ، وصرخت الرياح كمزيف الجبان وبذلك يسيطر الجو الأسطورى على هذه الصورة ، ويكشف عن نغمة تشاؤمية واضحة . فصيح الرياح كمزيف الجبان والمالحة فدان على كف عفرته والذراع الجبرى يضرب فى الملاء كالقول .

لقد غدا المكان - أيضاً - فى مبرامار لوحة رسم ، أو نغمة موسيقار ، إذ قد يرى البعض طفل الحظيفة فى لوحته الفنية رمزاً للبراعة الغالية ، وقد يرونه رمزاً للماضى بذكرهاته الطفولية ، وقد يرونه رمزاً للنشأ ، والحزن . وهناك من يراه رمزاً للضباب الأخلاقي الخ . فكل هذه نظرات متنوعة لشيء واحد ، ونفس الشيء يجتدل للمكان فقد يرى عاصم وجسدى البحر رمزاً للسلام ، والحب ، إذ يرى فيه «بحر الأنعام والطرب» ويراه حسنى علام أسود عتقن بزقه ، يتميز غيظاً ، يكظم غيظاً ، تلاطم أمواجه فى اختناق ، يغلى بغضب أبدي لا متنفس له ص ٨٧ أما «مصور باهى» فيراه منبسطاً فى زرقة صافية بديعة .

إن حسنى علام لم يرق فى حجرته بالنسيون مرقا للراحة ، والأمن ، بل نخر إليها فى إطار الذكريات البالية ، فهو نذكره يسرى آل علام أى نذكره بالمضى الذى يتمنى أن ينساه ويتلاشى معاله بعد أن كشف الحاضر عن قيم جديدة ، ونظام طبى جديد لا يسود فيه الإنسان إلا بشهادته العلمية ، ولهذا غلت الحجرية عاصم من عوازل التداخل بين الوعى ، واللا وعى عند الشخصية القصصية .

وإذا كان فوكتر وقد جعلنا نميش عالم الجنوب ، ونشم رائحة كاسوى ، والأرض وزهرة الجلمسن ، وهورق الزنوج^(٣) فى روايته وقداش الرحابة^(٤) ، فإن نجيب محفوظ قد جعلنا نشم رائحة الهواء ، وننسم البحر ، وانفجارات الرعد ، ويومض السبرق ، وانهلاك المطر فى مدينته الاسكندرية .

إن نظرة كافكا للحياة قد تتبلور فى كلمات حسنى علام . وبأن الكون فى الحقيقة قد سات ، وسما هذه الحركات إلا الانقضاض الأخيرة التى تند عن الجفة قبل السكون الأبدى ص ١٢٢ . هذا وإن كانت ظاهرة الاغتراب عند كافكا قد تختلف عن ظاهرة الاغتراب عند نجيب محفوظ فى تصويره لشخصية حسنى علام .

وحين يكتب نجيب محفوظ عن المكان فهنا نحس من خلال وصف بالخصبور الذاتى . إنه ينقل لنا الحياة فى الحارة ، والزقاق بأسلوب من عايش المكان ، وقرص عليه . إنه لا يكتب عن حارة من الخارج بل كان يقطنها ، ويحيا تقاليدها ، وقيمها ، وإذا كان «رئيس الطامرة» ، ويصحب حتى قد صورا بيئة الريف الصعيدى متمتدين على حاسة البصر فى رؤيتها فى «السلوك والأسطورة» و«البوسطنج» فإن نجيب محفوظ يعتمد أيضاً على حسه ، وعقله فى تصوير بيئة الحارة ، وقيمها ، هذا على الرغم من اختلاف البيئتين .

ولعل معتقدات الحارة عند نجيب محفوظ قد تشابه مع معتقدات الريف الصعيدى فكلامهما يعرف الأسطورة ، والخرافة ، كما أن كليهما يصنع جنوباً واضحاً نحو البساطة والتعقيد ، فى آن واحد . وعمل تعظيم الأحداث ، والأماكن .

ويسلم المكان دوره فى بلورة وهى الشخصية بذاتها ، إذ ينقل عاصم وجسدى إلى الماضى ، أو إلى عوالم الذكريات الكائنة فى اللا وعى ، فالنسيون أصبح وكاليت الكثير الذى تحول مع الأيام إلى فنك^(٥) . يراه السائر فى خان جعفر قلعة صغيرة ، وحوشه القديم الذى شق فيه طريق إلى خان الخليل ، قد نقش فى قلبى هو وما يكتنه من يبيوت قديمة ، والكلوب العتيق ، صورة تذكارية لنشوة الحب المشرب المرتطم بغية الأساة^(٦) فهنا يستخدم المؤلف المكان استخدماً فنياً إذ يتنقل من الوعى إلى اللا وعى انتقالاً لا يشى بغية صرفه .

لقد تحول المكان إلى نغمة حزن تطارده نتيجة غيبة الأمل التى صادفته وانطفاء نشوة الحب بلطفه ولألا من صاحب المصمعة واللمحة البيضاء ، وتنداد أصبح المكان رمزاً لنظام أبدي ، وموتراً لنغمة الحب التى «هبطت إلى الدنيا قبل الأديان بمليون سنة ص ٢١ للمأساة إذن ليست مكاناً جامداً بل أصبح مجربة تدقة تطالعه فى صورة ذكريات قديمة ، إنها مسألة وعى ولا وعى .

والمكان قد يشى - أحياناً - عن ازدواجية واضحة ، فقد يكون صورتين لشكل واحد ، فهو وقطر الندى ، ونفثة السحابة البيضاء ، ومهبث الشعاع المتصلول تجاه السماء كما هو وجهه وقد أفرخ غضبه وثاب إلى وداعته ص ٧٦ .

إن عثمان بيومي حين يرى حجرة للمدير العلم فإنه يراها مترامية لا غاية تراعت دنيا من المصان ، والمثيرات لا مكاناً محمداً منطقياً في شئ التفاصيل آمن بأنها تلتهم القادمين ، وتليهم ، لذلك اشتمل وجدانه وغرق في انبهار سحري فقد أول ما فقد تركيزه ، نسي ما تألت النفس لرؤيته ص ٣ لقد تجسد المكان في نظره - اسطورة من الأساطير ، ثم انسحب المكان على من يقطعه فأصبح معبوداً أو إلهاً عند ذلك دعاه نداء القوة للسجود .

ولعل انسحاب المكان على نفس عثمان بيومي وهو ما أحاط الرواية كلها بشمولية وأخسمة ، فصار المكان حافراً ، ودافعاً نحو التقدم ، بل وتسرب كيانه في كيان عثمان بيومي فصار حلماً من أحلام اليفظة Day Dreams تسمى الذات إلى تحقيقه . وعندئذ يتداخل الشعور ، والأشعور .

ولقد يكشف المؤلف أيضاً عن وضوح الصورة من خلال التقابل الذي أحدثه بين الحجرة المقدسة ، ويدورم الأرضيف مؤكداً بذلك الفروق الطبقيّة التي يمسسها الاختلاف المكاني ويفسر للصراع النفسي الذي يدور داخل البطل .

إن البطل قد يلذب في المكان في حالة يستسلم فيها الإنسان لحيلاله فيصبح كالنائم ، وليس نائلاً ، وكالغافل وهو متبهِ ، ولذا فهو يستعين بالتداعي " Association " على إتمام خياله ، وتوجيهه ، كما أن للترية دورها في توجيه هذا الحلم ، «فالطمروح المتشوف هو الالتقاء ، والصراع في نفس واحدة بين الصبوة إلى المثل الأعلى ، والأهداف الرفيعة التي تغلبها طاقة عاطفية دافقة وبين المعجز الذي تفرسه اللاصفالية عن تحقيق هذه الأهداف في ميدان الواقع» (١) .

والمكان قد يكون وسيلة لتضخم المسألة في نفس القائل والمتلقي . فالراوى حين يصف موقف الطلحفيقول «ومقدسة عنده أيضاً ذكرى والده ، وكل موسم يزور قبرها وهو من قبور الصدقة الضائع بين الفيوري العراء ، وهو اليوم وحيد ومقطوع من شجرة» ص ١٣ فإنه يصور المسألة المتضخمة في نفس البطل ، وبالتالي تنسحب على كل أفراد طبقة فيشعرون بالضياع في زمرة الحياة ، ويعد الموت .

ويأخذ المكان دلالة أخرى عند البطل فيصبح رمزاً لحب قديم ولسمعة غالبة .

فالسبيل الأثرى عند مشارف الصحراء قد شهد لقائاته مع عبويته ، فأخذ من طريق التداي يتذكر أيام الطفولة البرية التي لا يعلم فيها إلا بما يصد رقه ، وكان الصحراء الممتدة أمامها حتى سفح الجبل رمز للشوادر النديوي المملوء بالعثرات الرملية ، وصعوبة السير ، وقد يكون المكان أيضاً رمزاً للخطية في تلك الحجرة العارية التي لا يشم فيها إلا البخور ، ولمسح الحشرات ، ويتخيل الجراثيم المستكنة ص ٣٩ تلك هي حجرة قدرية البهي التي يغشى إليها كلما انتهت شهوته وامتلكت نصف القرش ، ثمن قدح النبيذ الذي يخفى لطمس عقله .

إن ازدواجية البطل تمنى ازدواجية المكان إذ يمثل البطل صوريين لشخص واحد فهو يعشق الرذيلة ، ولا يمارس الحب إلا من خطيئة ، وفي أوقات الصلاة يؤم المصلين بمصل الوزارة . ولذا فهو يتظاهر بالتدين في حين أن قلبه لا يعرف الحب الطاهر النقي وينسحب هذا حل المكان ليرمز مرة إلى الطهارة والقداسة وأخرى إلى الدناسة والقدارة .

وقد بنى المكان بانقطاع الأحلام في عالم الواقع إذ إن من «عاسن الصدف أن القبر الجديد قد حاز رضاه تحت ضوء الشمس» ص ١٨٨ . وهكذا تنتهي الرواية إذ يغيب الوحي غياباً أبدياً إلى عالم اللا وهي الأبدى ، وتطفئ الأحلام .

أما المكان في الكونك فقد يمثل بكل محتواه ليصبح قدراً يحرك الشخصيات فتمت يفتنون وإليه يرجعون ، كما يصبح صندوقاً محبواً يقد إليه الأحبة حل مختلف أمصارهم للمساورة ، والمناقشة ، ومن هنا يضفي على المؤلف مقومات إطار أوسع شمولاً ، أمد من التجسيد فهو أنيق رشيق «يتسم بسحر دافق ، وهدهو ثابت ، وجاذبية لا تقاوم» .

إن خوف حلمي حمادة ، واسماعيل الشيخ ، وزينب دياب لم يكن خوفاً من الجهول بل هو خوف من المكان ومن هنا تحول إلى شبح خفيف يتحسس الإنسان خطره كلما سررت برودة الأرض في قدميه وكلما أحس بالفراغ والحيرة ، والربح فترق نفسه وإذا كان نبض الزمن قد يتجمد في هذا المكان ، فإن تجمده يصبح المكان بالمساوية .

مجلة القاهرة المجلة الثقافية الأولى

أعدادها دائماً متميزة
أدب . فكر . فن
تصدر منتصف كل شهر

فنجيب محفوظ لم يصور هذا المكان من الداخل بل يسمع ما يقال ثم يروى لنا مأساة تشكل عناصرها من الظلام ، والرب ، والخوف . فنظرة المؤلف إلى الظلام واحدة قد نجد لها في الكرنك ، كما نشعر فيها أيضاً بـ قصة القصيرة والظلام . إنه ظلام لا يخفى باعتبار النظر فيه كظلمة القبر ودلا فكرة في من متى تنتفض الظلمة أو متى تبت الحياة في تلك الجثة الشلعة ص ٥٦ .



فقد أصبح المكان في نظر اسماعيل على الشيخ جثة هامدة لا حراك فيها ولا سبيل إلى حركة الحياة فيها . فالمكان صلت أخرس . ومن هنا يربط مأساة بالأسطورة وليأت الشيطان إن كان مقدوراً له أن يأتي وليأت وليأت الموت أيضاً . ولعل لجوء الشخصية إلى الأسطورة موروثها في الفرار والانسحاب إلى عالم اللا واقع أي عالم الأحلام ، وهذا ما دفع يونج Yung إلى شطر الأدب إلى نوعين أدب سيكولوجي ، وأدب الرؤيا (١) فاصداً من وراء ذلك المحقول ، واللا معقول .

وإذا كانت قدرة المكان هي التي تلف شخصيات الكرنك فإن العقل في قلب الليل هو الذي دفع جعفر الراوي إلى تداعي ذكريات عان الخليل ، إذ إن المكان في نظره هو الماضي الذي ذاب في الحاضر ، ولم يند سوى الذكريات .

وتجمل مأساة جعفر في تقابلية المكان بين الماضي ، والحاضر ، ولذا سحننا الماضي ، والحاضر وجدنا أنسنا في حلبة صراع عنيف بين القصر ، والحاربة ، والمحلك بينهما هو الزمن العاصف ، والساري في حركة عاصفة غير موقوفة .

إن ودان جعفر تمثل حياة الطفولة ، والذكريات ، إذ تمثل لحظة التداخل بين الوعي ، واللا وعي ، كما تمثل أيضاً صورة من صور العقوق ، والظلم فتعتم الطفولة لم تعد تجدى في نظر البطل إذ أصبحت حلاً ، أو أسطورة . وعندئذ يتحول الواقع إلى اللا واقع .

لعل الظروف التي عاصرت البطل تشي بجو مأساوي . فلعل قد خطف أباه ، ولم يكن قد بلغ الخامسة بعد ، ودون أن يترك ملامح ثابتة في ذاكرته ثم أعقب ذلك موت الأم ما جعله ينظر لنفسه ، ويرى فيها صورة التي محمد .

من خلال علاقتها بهذا المكان ، وتفاعلها مع المؤثرات الوافدة .

ويصمم المكان - أيضاً - في تكوين البناء العام للشخصية الروائية ، وفي تحديد أيديولوجيتها ، وطبعتها ، ونوازعها . فالنشأة الروحية للبطل (جعفر الراوي) في قلب الحارة وفي المسكن الفقير هي التي غرست في نفسه حب للغامرة ، والتمرد ، والحين إلى الماضي .

وقد يتضح من النظر إلى أحداث الرواية أن المكان هو الذي فرض المأساة على البطل ، وليس للعقد مجال فيها . فاطراف الدراسة كانت ملتقى ذات الجلباب الأسود ، وصاحبة الشال والبرقع الضفافي ، وهناك ذاب البطل في عبرته على الرغم من إدراكه بنشأته الوضيعة في عشش الترحال . وعندئذ كان الصراع ، وكان التقابل المكاني . ولعل السر في انجذابه لهذا المكان الفقير هو فتح إلى الحياة الأولى ، وإلى حريته حيث الصحراء الترحلية ، وحيث القيود المهارية .

ويقل اعتماد نجيب محفوظ بالمكان في روايته والحب تحت الظفر هذا على الرغم من كونه الدافع الأساسي في تحريك الأحداث بما أخفى عليه المؤلف من قدرة تتسبب على أبطال الرواية وفمرزوق أنور بعد أن استعد للفرار إلى بني سويف لاستلام

وطيفته جلس على حكمة مصر . وهناك لمح المخرج محمد رشوان فطلب منه تمثيل دور البطولة في الفيلم الذي يخرجه ليوافق مرزوق أنور ، ويكون هذا قادراً مقدوراً تتروى من خلاله الأحداث إلى طريق آخر إذ يرفض أنور الوفاء لعهات عبده ، ويتزوج من مثلة ، ويتقطع بالتساكن مع الحياة الأولى ، ويعيش حياة اللهو ، والعبث .

فالمكان هو الذي جر الأحداث إلى منزوى آخر وليس «صعد رشوان» ، أو مرزوق أنور . فمسلطة مصر تمثل القدر الذي شكل الحدث الروائي وأسهم في تركيب أيديولوجية الأفرار .

والمكان عند نجيب محفوظ هو رمز ولشيء آخر . وقد يتحدد الرمز بالمكان عن طريق السياق ، والمخيال العام ، إذ قد يحمل المكان الواحد رموزاً لأشياء متنوعة . والمحاريف مثل رحلة أخرى للمؤلف على طريق توظيف المكان ، وإصطلاحه دوراً

وقد تحولت الأسطورة إلى حقيقة مثل حقائق الطبيعة ، والرياضة ، والتاريخ كما أصبحت الحياة كابوساً يشر إذاها الإنسان بضياقة ، وامتهانه . فجعفر هو عثمان بيومي كلاهما سعي إلى المجد وإن سلك كل منها طريقاً مختلفاً عن الآخر ، لقد فقد كل منهما أباه ، وأمه ، وكلاهما عاش حياة مشحونة بالتناوب والصحاب ، وكلاهما لم يجد أبوه مكاناً ليدفن فيه سوى قبور الصدقة إذ عاش كل منها فقيراً ، ومات فقيراً .

وأسمت اللذة - أيضاً - في تشكيل الحلفية المكانيّة بما يشع فيها من عنصر أسطوري - فقد أصبح المكان هو مصدر الأسطورة ، ومبعثها . وفأما عشاريت بيتنا - وهم يتفحون في الكرا - فكانوا يملون بطيهم للدعابة ص ٢٧ .

والمكان - أيضاً - هو الذي يشكل الأحداث في ضوء العلاقة التي تنشأ بين وبين الشخصية الروائية . فجعفر الراوي يجهد في القصر ما لا يجده في مسكنه القديم ، كما يجهد في الحديقة ما لا يجده في الحارة ، وهنا تنبثق الحرية في نفسه ، أيرضى بمسحة القصر دون مبالاة بالقيود التي تسيطر عليه ، وفكهمه ؟ أم أنه يرجع إلى الحارة حيث الحرية للنشوة ، والمغامرة العتيفة ؟ ، ولهذا فالصراع بين القصر ، والحارة ليس صراعاً بين مكانين فحسب ، بل هو صراع بين نغمة الحرية ، ونغمة القيود ، والأخلاق .

وقد سيطر المكان على الرواية عملاً بلذك - المتصر الأساسي فيها بكل ما فيه من قيم ذات طابع شمولي ، كما اندفع المؤلف إلى تحريك الأحداث والشخصيات

أساسياً في البناء الدرامي للصعل ذاته ،
وقضى العمر العابر بين الموت ، والحياة ، على
مراى من النجوم الساحرة ، على مسمع من
الأنشيد الهيجية الغامضة ، طرحت مناجاة
متجسدة للمعاة ، والمسرات . للورودة
لحارنات^(١) وهنا يتحول المكان إلى كائن حي
يتأجى ويمضى ، ويمعاش أفراسه وأحزانه
ويعرف الحياة بغيرها ، وشرها .

لعاشور وطفل الحطيفة ينزل من يعلن أنه
فلا يجد الصعل الذى يرمى فيه سوى الأرض
فهى «الأم ، والأب لمن لا أم ، ولا أب له ،
يلتقط الرزق حيثما اتفق ... ، في الليالى
الباردة ينم القبر» ص ١٨ إذن فهى انتقالة
قوية من اللا روى إلى الروى ، أو من اللا
وهى إلى اللا روى إذا وضعنا في حسباننا أن
الحياة حلياً ، أو كابوساً هيناً .

وحدث الشيخ مفرة ، وزوجته ، وغير
دروى عاشورا بأصله ، وبحقيقة نفسه
فيهم عاشور متخذاً من التكية ، والقبر
مكانين للراحة . إذن فهما رمزان للضياغ
الاجتماعى إذ لا يتردد عليهما إلا من فقد
التواصل مع مجتمعه .

وتكون الملحمة من حشر حكايات ،
تمثل كل واحدة مجسومة من اللقطات
السبعة ما يجعلنا نتنقل مع تفاسيها حيث
يعود للمكان دوره ، وتعرف في كل مرة على
رمز جديد ، إذ نرى صورة العرافة ،
والحمارة ، والحملود ، والساحسة ،
والخلاء . وفيها ينتقل الإنسان إلى عالم اللا
شعور ، إذن فهذه الأماكن لا تمثل الروى في
ذاته بل تمثل حلياً يرى فيه الأبطال ذواتهم ،
وحريتهم .

وحين يرسم نجيب حفوظ مناجاة أبطاله
فإنه يرسمها من خلال المكان . فالمكان
فلنصق بالقرافة ، وكأنه يقرب بملك الموت
بين الموت والحياة . فلماذا إذن مسألة وهى
ولا وهى ، أو موت ، وسحة ، وسحين انتشار
المرض بين أهل الحياة أصبحت الحياة ،
والقرفة شيئاً واحداً ، وكان الموت حياة ،
والحياة موت . وبذلك يحمل هذان المكانان
حقيقة الوجود ، وفلسفة الحياة .

وقد انطلق عاشور ، وأسمر حة الخلاء
هرباً من الموت ، وهنا يصبح الخلاء
رمزاً للحياة ، أو الاستمرار فيها وإن حل في
نصه القصيرة دلالة منافية إذ كان رمزا
للمدم ، والفناء ، والتوهان في الحياة .



نجيب حفوظ

إن عاشور الناجى «لم يمت» بل ظل حلياً
في عقول الناس ، ونفساً يتهاكت على
أفهامهم ، وأخذت الحياة تتحرك مع
أبناؤه ، وأحفاده ، فذا أيكهم أفراسهم
وأحزانهم حل السواء ، بل وتشير حسب
الفترة أو الجهاز الحاكم فتكون مكاناً يشع
بالمعدل بين الحرافيش والأثرياء ، كما قد
تكون مكاناً يشع بالظلم فتحدث بلذلك
المقارنة ، ويندفع الفتوة وراء شهواته
وملذاته .

وملحمة الحرافيش تمثل رؤية وجودية
للحياة ، كما تمثل صراع الإنسان بين
الوجود ، واللا وجود . ومن هنا أصبح
المكان في نظر جلال بن عبد ربه في الحكاية
السابعة رمزاً للحلود ، والبقاء . فالمثلثة
ذات العشرة طوابق إنما تعنى الحلود الذى
يراه وشوره أى أنها تمثل محور الصراع مع
الموت ، والفناء .



فخري الفخري

والحمارة في الملحمة لها دلالتها التى
تصل برؤية المؤلف الجندية . إنها تمثل
تداخل الشعور ، والألا شعور ، والانتهاه
بالإنسان إلى عالم الخيال ، والابتعاد به عن
عالم الواقع ، فهي تمثل نزعة التمدد إزاء
مشكلاته العامة في هذه الحياة ، ولأسيما
الموت ، والضياغ ، وفقد الإنسان لذاته ،
ولإنسانيته . إن شخصيات الملحمة تخرج
منها ليتبحر عن وجودها المفقود داخل
الحمارة ، إنها محور أخذ وعطاء إذ تأخذ
الوجود الإنساى ، وتعطى نشوة الروح ،
وحقيقة الحياة .

وهكذا تتعدد وظائف المكان ، وتنوع في
شعر الفلسفة التى يسعى المؤلف إلى
تجسيدها من خلال البنية القصصية ، فقد
بأن المكان مصوراً للحياة الروحية للبطل
لتنسجم الشخصية في تطورها ، ونموها مع
المجاهدات الروحية التى تكادها^(١) إذ
كثيراً ما يقدم المكان بكشف ما تشع به
شخصيات القصة من فرح ، وحزن ،
وأمن ، وخوف وقلق ، وفقر . إنه يحاول أن
يعكس هذا الشعور للتلقي ، ولذا لا تقل
أهميته عن دور الشخصية القصصية .

وإذا كان المكان في ملحمة الحرافيش هو
المعبر الحقيقي عن حقيقة الوجود واللا وجود
فإن هذا لا يعنى خلو أعماله السابقة من
التعبير عن هذه الحقيقة ، بل هناك العديد
من الإشارات الواردة في أعماله الأخرى
سواء الروائية منها أو القصصية والى أصبح
المكان ، فيها إنساناً يصارع الموت من أجل
الحفاظ على غريزة البقاء ، وتحقيق الذات
الإنسانية بشق الوسائل .

فالمكان في رواية الحب تحت المطر قد
يأخذ من الدلالات ، والرموز ما يعبر عن
خلاله من رؤية وجودية للمؤلف . فهناك
حديث دائم عن الوجود ، والعلم ، وعن
الحياة ، والموت في ظل حياة كابوسية تفيض
بروح المأساة . ومن هنا كانت ومقهي
الانتسراح وناسية الأمريكين مبشاً
للمحدث عن وجود الإنسان ولا وجوده .
إنه تعبير عن عبثية الحياة ، وضياغ
الإنسان . ومن هنا وتلاصق الشبان تحت
الأضواء وانحصر المسارة بين الأجسام
الفتية ، وقيل الكلام ، أو انتمد ، وحلفت
الأعين ، وتحركت بعض السيقان بالرقص
الخفيف ص ٣٧ . إنه تصوير لروح التمرد
التي تغلغل في أعماق النفس البشرية .

١٢
القديم
القديم
١٣
١٤
١٥
١٦
١٧
١٨
١٩
٢٠
٢١
٢٢
٢٣
٢٤
٢٥
٢٦
٢٧
٢٨
٢٩
٣٠
٣١
٣٢
٣٣
٣٤
٣٥
٣٦
٣٧
٣٨
٣٩
٤٠
٤١
٤٢
٤٣
٤٤
٤٥
٤٦
٤٧
٤٨
٤٩
٥٠
٥١
٥٢
٥٣
٥٤
٥٥
٥٦
٥٧
٥٨
٥٩
٦٠
٦١
٦٢
٦٣
٦٤
٦٥
٦٦
٦٧
٦٨
٦٩
٧٠
٧١
٧٢
٧٣
٧٤
٧٥
٧٦
٧٧
٧٨
٧٩
٨٠
٨١
٨٢
٨٣
٨٤
٨٥
٨٦
٨٧
٨٨
٨٩
٩٠
٩١
٩٢
٩٣
٩٤
٩٥
٩٦
٩٧
٩٨
٩٩
١٠٠

ويتحول انطباع المكان ليوحى بالعمق ، والخراب ، والشتت وهذا ما يضيء بأثره على نفسية الشخصية فيصيرها بالانفصال ، والصمت أمام هيبة الحياة وسائر - أي سرزوق أنور ، وفنته ناصر - في شارع طويل صريخ يبدأ من الميدان أمام مبنى المحافظة وعقب دقائق معدودات انفصلا تملأ من الحياة التي يخرج بها الميدان بما فوق سطحه من سيارات ، وجنود وموظفين ، فاصفاً في غلاء فاضل ، وفرقا في صمت مروع ص ١٠٤ .

إن دور سعيدة تمثل المكان المخصوص الذي تعرف من خلاله المؤلف على نفمة الفصاح ، وأثار الحرب المدمرة وصراع الإنسان مع الموت ، ومن هنا ترمز هذه المشهدية إلى المكان بتميزه ، وتفرده ، وقد يضيئ المكان ومع ذلك فقد يعبر عن الصراع الوجودي دفقة (حسى حجازي) ، دفقة وسرارة وجدى ، كلاًهما يرمز إلى الخطيئة ، والجبن ومع ذلك فقد يمتلئ حقيقة الصراع بين الوجود ، والعدم .

ويستخدم نجيب محفوظ التصاقيل الدلالية معتمداً على الحواس وعنصر الحركة واللون للتعبير عن درامية الحدث ، والكشف عن باطن الشخصية القصصية ، وظاهرها ، فقد وظفها حسنى حجازي بين ذراعيه ألتأت رأسها فوق صدره في استسلام فحشر بشدة توهها إلى الحنانة ص ١٥٠ فهنا يستخدم المؤلف عنصر الحركة ليصور طبيعة الشخصية وحين يقول ، «وعيناهما السوداوان شبة مغضمطين مستسلمة إلى مسند القنبريل الكبير كالتائهات تملوها الكأبة وقال لنفسه إنها الصديقة الوحيدة ص ٨٨ فهنا يضيئ على المكان إعطاء الباربعة في الدفة ، وسرارة الجنبس ، مستخدماً عنصر اللون في محاولة لرسم صورة للشبح الجنبسى الذى يسيطر على كيان حسنى حجازي ، والذي يدهم معناه عن طريق الأفلام الجنبسية . ومن هنا يسفر نجيب محفوظ الحواس لخدمة الفن وصياغته صياغة دقيقة .

ويقوم بالمكان بدور شاهد العيان على جريمة وجهه بدران إذ دخلت فراه فاحتراه المعز ... نذت عنه أمة نحيحة عحشره ، ترنح كالتمل ، وفجأة انقض على المرأة فقبض على عنقه ص ١٩٠ ، وهنا يتحول

المكان الذى شهد نزعة الانتباه ، واللا انتباه كما شهد أحداث الحرب والسلام إلى مكان يفوح بالجريرة .

وقد يمثل المكان البطل الرئيسى في بعض أعمال نجيب محفوظ - من ذلك مثلاً - «حكايات حارات» ، حيث تشغل الحارة حيزاً كبيراً ، وتقوم بدور الكائن الحى الذى يعكس مشاعر الناس من خوف ، وسعادة .

إن حارة النصف الأول من القرن العشرين مثلت «المكان» الذى يضيء بصراخ شقى ، ففى تجسيد للسلم الطفولى ، كما هى تجسيد للأسطورة ، ومحرور من محاور الكفاح الوطنى ، ونفطة انطلاق وراء النزعات الوجدانية ، وصراع الإنسان مع الموت ، والجبل ، والخرافة .

ويستخدم المؤلف تكنيك «المنتزاع الكائى» حيث تعدد المناظر ، وكثرة المشاهد فحين يتحمل عن شخوص الرايا فإنه يتقل بهم إلى المكان ، وذلك لأن عنصر المكان لا يكتب أهمية في الفن القصصى ، بتوظيفه كخلفية للحدث فحسب ، بل بوصفه وهاء للزمان وفى إطار معنى المكان ، والزمان تسمى الشخصية القصصية ، وتلب فيها الحياة وإحساس الشخصية الإنسانية بلكان ، والزمان هما أساس الشعور بالتواجد والكيان الفردى والاجتماعى ، كما أنها يرحيان مبدى سعادة الفرد أو تعاسته ويكشفان عن قدرته على الاستجابة للعوامل المحيطة به نفسية أو اجتماعية»^(١) .

إن المؤلف حين يعرض الشخصية فى الرايا فإنه يعرض معها المكان ، فسيد شعر ، ورضا حادة ، وعليل زكى يذكر أنه بضى العباسية بما يجعل هذا المكان من تأثير باقى على حياة نجيب محفوظ ، وهو حين يتحدث عن «أنور الحلوانى» فإنه يقول ، اسمه قادر على استلهاء عالم متكامل بأسره ، ميدان بيت القاضى المتربع بين الجمالية ، وخان جعفر ، والنصارى - ص ٤٤ وهنا تقوده هذه الشخصية إلى العالم الطفولى حيث حى الجمالية الذى يرمز إلى الحياة على أرض مصر .

ونجيب محفوظ لم يكتف بحلبن المكائين ، بل طاف بعلمته في كل أرجاء القاهرة مصوراً الحارات ، والشقق ، والبيوت ، والأشجار والأزقة ، والشوارع

الكبيرة ، والحانات ومجالس العلم فى المدارس ، والجامعة ومكاتب العمل وصلونات الألب ... إلخ وكأننا إذ «انزواء شاملاً تعتمد على الحركة والظلال والألوان .

إن الحواس الخمس قد تجتمع لتشكل الصورة المكائنية العامة ، فالعين تقوم بوظيفتها الفنية ، والأف لا يقوم أيضاً بوظيفة فنية ، وكذلك اليد ، والشم ، والأذ ، وهى صور ملموسة تعتمد على الحركة ، واللون ، والرؤية ، فلاروى بعين المتكلم حين يصف منزل هشاموى جلال ص ٣٠٠ يقول : «يقع بيتى فى شارعنا عند طرفه الشرقى المتصل بشارع العباسية ، وهويت رماى اللون مكون من طابقين ، وحديقة شبه مهملة ، لم يبق من زرعها إلا باسيسة ونخلتان وشجرة مانجو ...» ص ١٠٠ فهنا تعتمد الصورة على مكونات العناصر السابقة كما تستخدم الحواس استخدماً ميكائيكياً .

والمكان هنا لا يدل على التضاؤل ، والسعادة للنظر إليه ، بل تحول المكان إلى وحش مفترس ، ومصدر شوم ، وخوف ، نتيجة لارتباطه بالإنسان الذى يعيش فيه وذكراته الأدمية مع الموت .

لقد يجر المكان - أيضاً - الطاقات الكامنة ، والذكرات الفاعلة فى عالم اللا شعور خلفاً وراءه فضاء فسيحاً ، فهناك يغمده إحساس بالأس ، فيتذكر صفاءه والذكرات الماضية التى تسجتها عيناه ذات يوم حين وقعت أنظاره على وجه الفتاة فعاقت سراً من أسرار الحياة المتفجرة ، وشعور بالحب يغمز قلبه وجسده .

نخلص من ذلك إلى أن محفوظ يحاول «دوماً أن يربطه ، فى فكره بالإنسان ومهمه الحضارية والتأثيرية ، ومشكلاته الإنسانية المحددة بلكان والزمان ، فلا وجود للإنسان عنده بغير المكان ، فهنا مرتبطان ارتباطاً العلة بالملول ، أو ارتباط الروح بالروح .

والمكان عند نجيب محفوظ أداة فنية تسهم فى تطوير الأحداث وفى بحث الحركة الدرامية بما يكفه من صراعات نفسية ومادية ، وهو فى الوقت نفسه لالة يرمز به المؤلف إلى معان خفية تتصل بواقع الحدث وبواقع الشخصية ♦

عالم نجيب محفوظ الروائي

بين السياسة والتاريخ

أحمد محمد عطية

نجيب محفوظ هو النموذج القذ الحسد
للأدب المبدع والكاتب والمفكر العربي
الشامل . الذي تتمثل في كتاباته . وفي
ثقافته . وفي سلوكه . وحدة المعارف
والحضارات والثقافات . وحر صير التعامل
بوجدان شبيه لتقطر في فن أدب بالغ الحكمة
والعذوبة والحدادة والأصالة والمعاصرة

معا ، هو الفن الروائي . الذي يصد أهم
إنجازاته وأعظم إضافاته للرواية العربية
والرواية العالمية . عجزه بين حداثة الشكل
الروائي الغربي وأصالة الفن القصصي
العربي . وبين التراث الفروغوني والشعبي .
ويجمعه بين التعبير الصادق والعميق عن
مشكلات الإنسان العربي في مصر والصعود
منها إلى المسائل الإنسانية والكونية التي تمس
الإنسان في كل مكان وزمان ، وبين القضايا
السياسية والاجتماعية النابعة من صلبته
اليومية الحامية بالشارع المصري التي مكنته
من التقاط نبض الشعب المصري وهوميه
وتطلعاته . وصيها في رواياته السياسية
 والاجتماعية والفلسفية والتراثية . . .

طرق نجيب محفوظ كل أنواع الكتابة .
بدها من المقالة الفلسفية والترجمة . ومرورا
بالقصة القصيرة والقصة الطويلة والرواية
والمسرحية والسيناريو . وإنهاء بالمقال
السياسي . غير أن فنه الروائي هو الأعظم
وهو الأبقى . وكم تمت أن يكتب به .
وأن يكف عن كتابة أي عمل سواه .
وعصاة مقالاته وأحاديثه السياسية التي
دارت حول الصراع العربي الإسرائيلي ،
وآثارت الكثير من الجدل والخلاف (١) لأن
الروائي هو مجاله الأصل والأثير والرائع
والبديع . أما ما عدا هذا فهو زيد سرعان
ما يتبدل . ولعله هو نفسه شعر بهذا ، إذ
لم يجمع مقالاته على كثرها في كتب . مع أن
نشرها كثيرا ذكر في أنه ألح عليه كثيرا
لنشرها . ولكنه أصر على الرفض .

وها هو الضمير الأدبي العالمي يكرس
هذه الحقيقة الناصعة بتأكيد لجنة الأكاديمية
السويدية . في حيثيات قرارها باستحقاقه
جائزة نوبل . أن الإنجاز الحاسم والعظيم
لنجيب محفوظ يتمثل في الرواية ، وأن
إنتاجه يعني نقطة انطلاق عملاقة للرواية
كفن أدبي . وأنه ارتقى بالفن الروائي
العربي إلى المستوى العالمي وأسهم في تطوير
الرواية العالمية .

وتشكل أعمال نجيب محفوظ الروائية
عالمًا كاملاً شاملاً بالغ الشراء . متنوع
الأشكال والمذاهب والمضامين والرؤى .
مثل شخصية مبدعه الفكرية والثقافية
والفنية والشعبية الشاملة . غير أن أبرز هذه
الأشكال والأنواع هي : الرواية السياسية .
والرواية التاريخية . والرواية التراثية .
والرواية الفلسفية . وأذكر هذا التصنيف
على سبيل توضيح السمات المميزة لكل
نوع . فلا توجد فواصل محددة بين كل
نوع . تسري الرواية السياسية في معظم
أعمال نجيب محفوظ الروائية . كما يبرز
الحس التاريخي مع الوقائع التاريخية في
رواياته الأخرى . وتتداخل كل هذه الأنواع
وتكتف في أعماله الروائية الحديثة
والأخيرة .

ويجمع الشكل الروائي الذي يبدهه
نجيب محفوظ بين الواقعية الكلاسيكية
الأقرب إلى التجسيلية . التي ترصد الواقع
وتسرد على لسان الراوي التقليدي . وبين
الواقعية الحديثة التي تنهض على تنامي الصور
وتداخل الأزمنة والأمكنة وتعيد خلق الواقع
سازجة لإيه بالخيال الموحى . والرمزية
والشفافة التي تكشف ولا تخفي . وتستمد
رموزها الفكرية والروحية والكونية من إعادة
خلق الواقع واستلهامه والإيحاء إليه . في
أعمال روائية بالغة الدلالة والإيجاء
والشعرية .

ونجيب محفوظ بنشأ عظيم
للشخصيات . وهو يجسد فكره عبر
شخصياته الروائية المتنوعة والحية . فهي
شخصيات شبيهة منتقاة بمهارة ووعي من
الحارة المصرية ومن المقاهي الشعبية .





إلى مرحلة البقعة عند جورجي زيدان والمفلوطي والحكيم وتمهيداً له حسين وإبراهيم حديد والملازم والسحار وغيرهم إلى أشكال التحديث في الرواية على يد المبدعين لفن الرواية من جبل الوسط والشباب .

وتعتبر الطفرة الكبيرة التي حققتها الرواية على يد نجيب محفوظ هي القفزة التي نصبت فيها الرواية وتطورت نتيجة انفتاح نجيب على الأشكال الروائية الأوروبية ونتيجة لنظرته الشمولية الرحبة في عالم الفن والأدب والفلسفة والتاريخ .

وإذا نحينا جانباً الأبعاد الرئيسية للفن الروائي عند نجيب محفوظ وهي الشكل الفني والمضمون واللغة ، ونظرنا بمطاردية الضوء من خلال زاوية البطولة التي تضمنتها أعمال نجيب محفوظ الروائية خاصة تطورات تلك الشخصية وملاحمها الضاربة بجلودها في هذه الأعمال ، فإتينا سنجد أنفسنا أمام علامة بارزة وسؤال ضخم يتخلل تلك الأعمال المضيئة للفن الروائي

عند هذا الكاتب المصطفى وهو : ما هو دور البطل الشعبي في أعمال نجيب محفوظ الروائية ؟ ما هي تلك الإيمادات التي كان يخرج عليها نجيب محفوظ ليصور لنا أحداث كفاح الشعب المصري في سبيل الحرية الفردية والجماعية على السواء ؟ . وهو هذا الطريق الطويل الذي سار فيه نجيب محفوظ كرائد من رواد الإبداع الروائي الحديث - سجد الأجابة على سؤالنا أننا سنجد إجابات أخرى لأسئلة سوف نتشعب من خلال هذا التسلسل وتتسبج على دلالات وروى مضمون هذه الأعمال . ولعل ليس من قبيل المصادفة أن يكون أول كتاب ينشر لنجيب محفوظ هو ترجمته لمؤلف إنجليزية عن تاريخ مصر القديم وهو مؤلف تظهر من مضمونه لأول وهلة الاهتمام بإبراز جوانب الكفاح لعناصر الشعب المصري القديم وجوانب إشرافاته وآثاره الخالدة . كما وإن أول عمل روايتي لنجيب محفوظ وهو عمل لم يعرفه القراء لأنه لم ينشر ، ولكن يتخفى في عنوانه « أحلام القرية » وهو عنوان يحمل

البطل الشعبي وملاحم في روايت نجيب محفوظ

شوقي بدر يوسف

في أوروبا . وتشهد مرحلة النضج القوي في مصر ظهور أول رواية مصرية وهي رواية « زينب » على يد الدكتور محمد حسين هيكل الذي يقول : « لعل الحنين وحده هو الذي دفع بي لكتابة هذه القصة ، ولولا هذا الحنين ما خط قلمي فيها حرفاً ولا زلت هي الوجود » . كذلك يحدتني بحبي حتى في فجر القصة المصرية بقوله : « إن مولد القصة المصرية اقرن بمواليد جديدة أخرى شملت مرافق حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعقلية والأدبية على السواء .

هذه المواليد الجديدة المتشابهة في أهدافها الكبرى صدرت كلها من منبع واحد هو يفتل الرعي في الرأي العام بكلمة « مصر » وانتقلت الرواية عبر مراحلها المختلفة من مرحلة الرومانسية إلى الواقعية إلى التشكيكية إلى العيشية وغير الروافد المختلفة لمبدعها منذ حدثنا نشأتها من المقاصة إلى مرحلة الانتقال على يد الموليحي « عيسى بن هشام » ، حافظ إبراهيم « ليلى سطح »

تعد الرواية من أبرز التعبيرات الفنية التي تمهر عن نفع احساس بالشخصية القومية وكذا إحدى الأشكال الأدبية التي تصور انطباعات الكفاح والمعاناة بشكل يسجل هذه الشخصية ويصورها ويحدد ملاحمها ، ويبين سماتها ويخرجها إلى ضوء الضوء حيث تثرى الحياة وتدعمها ، وتؤكد قيمتها وتبين فيها لبنات الأمل ونخطوات المستقبل .

وهو الضمير الأدبي الطويل الذي حل أماته الشعب المصري بصفة خاصة والشعب العربي بصفة عامة حملت إلينا رسالة الأدب أعمالاً متكاملة وذخيرة ضخمة من أشكال التعبير عن روح الإنسان في صراعه من أجل تجسيد وتكثيف ذاته . كان أعزها فن الرواية الذي ظهر بصورته الفنية المكتملة لأول مرة في مصر عن طريق الترجمة في بدايات القرن التاسع عشر عن طريق الفنون السوافدة التي عبر إلقتوات الإبداعية للشباب الذي كان موقفاً للدرس

إلينا مضمون ما يعتمل في قلوب ونفوس الشعب من رؤى وأحلام نحو اليونوتيا المألوفة والتي ما كانت تقوم إلا على اكتاف الأبطال الشجعان الذين كانوا يكافحون من أجل الوصول إلى هذا المبتغى عن طريق العرق والدم والجهد والكفاح . وهو ما أبداه قلم نجيب محفوظ في بواكير أعماله الأدبية في بداية الثلاثينيات . والمنتج أيضاً للمرحلة الروائية الأولى في أدب نجيب محفوظ وهي مرحلة تناول الموضوعات التاريخية كنسج أدبه الروائي يجد أن البطال الشعبي في هذه الروايات التي أسمت بظلال من الرومانسية يظل برأسه من خلال نوافذ الأساطير وصور الكفاح والمقاومة ضد نزعات الظلم والظفر في مجتمعات مصر القديمة . فسالبطال الشعبي في « عبث الأقدار » هو ذلك الطفل الوليد الذي يجرد له الملك « خولنو » حلة ضخمة من جيشه ليقهره وهو لا يزال في مهده ، بينما هو في الحقيقة إنما يجرد هذه الحملة ليقهر بها هذه الأصوات التي تنادى بنقل السلطة إلى ابنائه الشعب حتى تتحول مصر من سلطان القصر بعته وصفه وظلمه وكبريائه إلى سلطان الشعب بعفويته وتلقائته وبساطته . والبطال الشعبي في « رادويس » هي تلك الأصوات التي تخرج من المعبد متمثلة في أصوات الكهنة التي تطالب الملك المنحصر في ملذاته وشهوته مع الفانية « رادويس » بتولية بإعادة أمضى المعبد مرة أخرى بعد أن أستولى عليها الملك كرمز لإعادة الأرض إلى أصحابها الحقيقيين وإعادة وجه مصر المشرق وحجب وجه العهر والظفر التمثيل في الملك وغاياته رادويس .

كذلك فإن البطال الشعبي في « كفاح طيبة » وهي الرواية التاريخية الثالثة لنجيب محفوظ إنما هو مثل في ملامح كثيرة وجدت نفسها تظهر على سطح مضمون الرواية ، فهو الملك « سيكنز » الذي كان يقف على رأس جيوشه المصرية ضد « أبويس » ملك المكسوس ، وهو حبيبه الأمير « أحس » البطال الذي قدر له أن يخوض المعارك ويركب موجات الصعب ليقهر في النهاية جحافل المكسوس ويظهر مصر من شرورها وبشيمه ويخونهم . كذلك في قرواه وظل رأسهم القائد « بيبى » الذي وقف بصوته الجهوري يرد على مطالب ملك المكسوس أبويس الذي كان يتناقله الملك المصري « سيكنز » مع مبعوثي

المكسوس ، ويكفينا هذه المقولة أنها تبين ملامح البطال الشعبي في رواية « كفاح طيبة » : - مولاي . صدق رجالنا الظلم فيما قالوا .

وإن لكل يقين من أنه لا يرد هذه المظالم سوى عجم عودنا ، ولا يروضا على الظلم والحقصور ، ومن دليل وراه أن يطالب ذلك الحمقى المهابط وادينا من أقاصي الصحراء الفاحشة إلى مليكان أن يخلع تاجه ويعبد رب الشر ويذبح أفراس النهر المقدسة ؟ لقد كان الرعاية فيأ مضى يطلبون اموالأفلم نبخل عليهم بأموالنا . أما الآن فانهم يقطعون في حريتنا وشرنا ، ودون ذلك يئون علينا الموت وطيب . ان قوما في الشمال عبيد يحرثون الأرض ويحرقون بالنسبة السباط ، ونحن نرجو ان نخلصهم يوماً مما يعانون من عذاب لان غمضى بارادتنا إلى مثل مصيرهم التنص . لقد وفق نجيب محفوظ في رسم البطال الشعبي في رواياته الأولى توفيقاً كبيراً يظهر ذلك من اقتراب شكل رواياته الأولى من الشكل الملحمي . وقد تكون دلائل هذا النجاش أشبه ب تلك التهويمات البطولية للنبشة في تجاويل تلك الروايات إذ أن البطال الشعبي في رواياته التاريخية الثلاث الأولى التي كتبت فيما بين عامي ١٩٣٩ ، ١٩٤٤ إنما هو رمز لما كان يحدث على أرض مصر في هذه الفترة العصيبة من مظاهر الفساد والظفر والاستعمار . وقد اراد نجيب محفوظ من خلال هذه الأعمال تبصرة الشعب بما يدور حوله إذ يقول « هيات نفسي لكتابة تاريخ مصر القديم كله في شكل روايى على نحو ما صنع « ولترسكوت » في تاريخ بلاده واعدت اربعين موضوعاً لروايات تاريخية رجوت ان يتبدى العمر حتى انهما ، وكتبت ثلاثاً بالفعل وهي « عبث الأقدار » « رادويس » « كفاح طيبة » وفضلاً إذا بالرغبة في الكتابة الرومانسية التاريخية تتلاشى واجدى التحول إلى الواقعية في « القاهرة الجديدة » بلامقدمات . « حل هذا النحو نجد أن التطور الروائي عند نجيب محفوظ ، وتطور عنصر البطولة في معظم رواياته إنما هو تطور حتى حتمته صنع الوطن والإنسان على مائدة الحياة في مصر خلال تلك الفترة التي واكبت تناول نجيب محفوظ لأعماله جميعها . إذ ان نجيب محفوظ كان يصنع من الحياة الوطنية العامة والحياة اليومية الخاصة نتيجاً يظهر به ومن

خلاله معنى أساسياً هو ارتباط حياة الأفراد بحياة الوطن ، أو كما يعبر عن ذلك في لقطات كثيرة في معظم رواياته . ونسوق هنا أحد الملاحظات الروائية في « بين القصرين »

في نفس الوقت الذي شغل فيه الوطن بالخطابة بحرية ، كان « ياهى » دائماً يحزم وعزم على الاستئثار بحرية هو كذلك . وكما يصور نجيب محفوظ المواطنين وهم يناضلون في الشوارع والمدارس والمكاتب والمقاهي في سبيل الحرية الوطنية ضد الحماية الانجليزية . يصورهم جنباً إلى جنب وهم يناضلون داخل البيوت والبارات في منازل اللهو والدعارة في سبيل الحرية الفردية من وجهة نظرهم ، وهو عامل من عوامل انهيار الفساد في المجتمع بل أنه يصورهم أيضاً داخل ذراتهم وأنفسهم وهم يناضلون هذا النضال الكبير وهو نضال النفس في سبيل الحرية النفسية والتغلب على الشهوات كذلك فإن بعض روايات نجيب محفوظ تناولت بعض اراءصات البطولة من جانب سلبى عصر وقت فيها هذه البطولة في شياكة عنكبوتية المجتمع ، فتضاد حجمها وذهب برهقها ووقفت تشاهد جلالها وهو يسحقها دون أن تقوم بأى محاولة للمقاومة أول للنضال يتبين ذلك من شخصية « محبوب عبد الداهم » في القاهرة الجديدة الذي سقط مع « احسان شحاته » وكلمة فقد ظهرت أيضاً عوامل التسفح والانحلال التي ظهرت على سطح الحياة الاجتماعية في مصر في فترة الاحتلال البريطاني . وقد ابرزها نجيب محفوظ واضحة جلية في شخصيات رمزية لمصر . وقد كتب معها عنصر البطولة النسبية التي أخذت في النضال تارة وفي الاستسلام تارة أخرى وفي التصدى لعوامل الفساد تارة ثالثة ، وما كانت شخصية « احسان شحاته » في القاهرة الجديدة « بفقرها وبجهلها وتطلعاتها ثم سقوطها بعد ذلك هي المسودة الأولى التي سيجدل فيها المؤلف وينسج شخصيات عديدة غامضة ليقدها بعد ذلك باسم « حيدة » في زقاق الدق و « روى » في « السمان والخريف » و « زهرة » في « ميرامار » . كذلك فإن بعض الشخصيات التي ضحت بحياتها في سبيل حفظ ماء الوجه للشخصية المصرية كانت هي الأخرى تتأرجح بين التصدى لاخطبوط الاستعمار وبين النكوص مثل شخصية « عباس

الحلو ، الذى ذهب « للاورنس » ليعمل لدى الانجليز ليعود بهم « حميدة » وحين عاد وعرف ما آلت اليه حالتها من التردى . حاول الاعتداء عليها ليأثر لشرفه ، بينما ترك الوحش الذى اعتدى على شرفه يصرح ويظهر ، فما كان من هذا الوحش إلا أن قتله .

كللك فانتا نجد بجانب الشخصيات التى تطرح أفكار تتغير بتغير مناخ المرحلة التى يعيشونها ويعاشرونها وهم على سبيل المثال « عل طه » فى « القاهرة الجديدة » و « أحمد راشد » فى « بداية ونهاية » و « أحمد شوكت » فى « الثلاثة » وصاحب « الحيرة الحمراء » فى « السمان والحريف » و « الهام وعثمان خليل » فى « الطريق » و « سمارة بخت » فى « ثائرة فوق النيل » و « منصور بهاس » فى « ميرامار » . نجد ايضا شخصيات تعبر عن الحيرة والتعثر حتى وإن لبست ملابس الأبطال ، وهم على سبيل المثال ايضا « عيسى الدباج » فى « السمان والحريف » « صابر الرحيمي » فى « الطريق » ، « عمر الحمزوى » فى « الشخصيات » « أنيس » فى « ثائرة فوق النيل » . ويحاول البطل الشعى فى بعض روايات نجيب محفوظ أن يعطى على السطح وإن تبرز سماته وملاحظه لغيره من الواقع الاجتماعى ، ويبقى بنفسه ما يستلزمه يد المجتمع ويد المستعمر . فنجد أن ظاهرة الانتباه والانتهاء تتصارعان فى بؤرة حدث بعض الروايات خاصة فى الثلاثة إذ نجد أن الأجيال الثلاثة التى بنى عليها نجيب محفوظ أحداث الثلاثة ابتداء من السيد أحمد عبد الجواد الذى يمثل جيل ثورة ١٩١٩ الذى آمن بها وبقتلها سعد زغلول ، مرورا بجيل الوسط فى الثلاثة جيل الأبناء ياسين وفهمي وكمال الجيل الذى يمثل الحيرة والتمزق ، فياسين وورث المكنات من أبيه ، وفهمي وورث الوطنية التى كانت متصلة فى جانبين سلبى من أبيه فطوره وذهب بها إلى حد الاستشهاد ، أما كمال فشغل نفسه بالدين ، يتأمل فيه ويحميه حتى انتهى منه إلى العلم بأفاهه العريضة ، أما الجيل الأخير فى الثلاثة وهو الجيل الذى ورث عن الجيلين السابقين أبعاد الصراع فقد انتهى إلى أن يضم أحد شوكت الشيوعى ، ورفيقه عبد الممن الأخوان وابن خالة رضوان الانتهازى . أن تلك الأجيال الثلاثة وإن لم يظهر فيها البطل الشعى بمعناه

المعروف ، إلا أن ملامح خفية تمثل هذا الانتباه الذى كان يمثل فى شخصية السيد أحمد عبد الجواد وإن كان انتهاء الكلام دون الفعل والذى انتقل إلى الجيل الثانى فى صورة مختلفة من ابنائه الثلاثة ، فظهر من خلال انتهاء كمال وفهمي بعض الملامح الواهنة للبطل المتنى وإن مرت بسرعة متلاحقة وانتهت كومضة ، ثم انتقل إلى الجيل الثالث باعتصاف مما جعل الصورة تتغير تماما . ويظهر البطل الشعى فى الثلاثة مباشرة فى صورة سعد زغلول الذى ينادى بالحرية ويقول فهمي : « لو لم يسلم الانجليز بمطالينا لما أخرجوا من سعد ، سوف يسافر إلى أوروبا ثم يعود بالاستقلال ، هذا ما يؤكده الجميع ، ومهما يكن من أمر سيبقى يوم ٧ أبريل ١٩١٩ رمزا لانتماء الثورة » . أن هذا الملصق المباشرة لصورة البطل الشعى فى الثلاثة إنما هو تعبير عما فقدته بعض روايات نجيب محفوظ من جوانب البطولة انطلاقا من تصويره للتواءمات التى تحتاج تضاريس حياة الشعب المصرى المقهور المزول عن أميته فى وسط وفقدته المحورية والانتهازية والرشوة والفساد والمحورية .

رواية أخرى لنجيب محفوظ استطاع من خلالها شخصيتها المحورية « زهرة » أن يكشف عن زيف المجتمع المصرى بثنى طبقاته المنسحق فيها والذى فى طريقه إلى الانسحاق وهو « رابعة » ميرامار ، التى نسج خيوطها بالأسكندرية متأبسا بذلك « رابعة الأسكندرية » للكاتب الانجليزى « لورانس داريل » . ولو أن البطل الشعى فى هذه الرواية غير واضح الملامح إلا أن شخصية « زهرة » التى هى تمثيل لبطلة جديدة عند نجيب محفوظ والتى تلفت حولها شخصيات الرواية سواء داخل بنسبون ميرامار أو خارجه . وزهرة فلاحه شابة تمثل المستقبل بإبعاده النقية القومية كما وإن لزهرة وجهان ، فهى فلاحه معلمة تماما ، وهى امرأة تجمع شخصا ضحية مزدوجة للماضى الظلم ، وقد هربت من قربتها فى الحيرة بعد وفاة أبيها لأن جددا أراد أن يزوجه عجزا مأسا تأخذه ، وهى قوية بسيطة وثقة من نفسها . قصدت بنسبون ميرامار لتعمل عند صاحبة العجوز ، ولكنها فتاة جلية يلفت بجمالها الأنظار ، وقد جعل الكاتب منها المحك الرئيسى الذى

يكشف حقيقة الشخصيات الأخرى التى هى فى الحقيقة تعبر عن زيف المجتمع وترهله وانكشاف داخله الأسود البغيض . فماريانا المعجوز صاحبة البنسبون تستخدمها وتستغلها ، ولا تتورع عن الشجاعة بعرضها لوانا قبضت الثمن ، وهى فى النهاية تمسكها وزو ما وقع فى بنسبون من مصائب وطورها بلا رحمة . أما « عامر وجدى » فيحبها حباً أبدياً خالصاً ويشفق عليها من جهل لسرحان البحيرى وميلها برفق من التردى مع هؤلاء الشباب المتهور . ولكنه لا يملك إلا الصمت أزاء بقيتها بنفسها . فزهرة على جهلها وفطرتها وعفويتها هى الثورية الحقيقية فى الرابعة وهى الشعب وهى مصر ، الكل يتعامل معها من وجهة نظره وحسب ما يوجد بداخله من مثل وقيم وسلوك . فسرحان البحيرى يحبها منذ أن رآها فى عمل البقالة ويسكن البنسبون شخصها من أجل الاختلاء بها . أما حتى علم فطرتها إليها تنبع من شخصيته وغروره بأنها لابد واقعة فى غرامه يوما ما . أما طلبة مروزق فهو يحاول النيل منها شأنه شأن كل ساكنى البنسبون . أما منصور بهاس فيعجب بجمالها وطيبته ويدخر لها السكوت فى الحجرة عربونا للصدقة . ولكن ثقتها بنفسها تورثه شعوراً بالحيرة ، وإذا كانت زهرة هى مصر فى النسيج العام للرواية فإنها تعبر عن الأسكندرية مكان الرواية وتجسد عبقريته المكان بمصمودها وثقتها بنفسها وفى ذلك يبدأ عامر وجدى حديثه بفترة شاعرية متوقفة توضح لحظة تنويرية تظهر فيها زهرة محور الرواية وبحكمها الأول يقول عامر وجدى : « الأسكندرية قطر الندى ، نفقة السحاب البيضاء ، مهبط الشعاع للفسول بماء الساء وقلب الذكريات البقلة بالشهد والدموع » .

أما رواية « الحرافيش » وهى من روايات نجيب محفوظ الأخيرة فتظهر لها فكرة العدالة الاجتماعية وكيف تتحقق فى المجتمع الإنسانى . ولكثرة المدينة الفاضلة فكرة قديمة قدم البشرية أراد نجيب محفوظ أن يحقق من خلالها الصورة المثل للمجتمع المصرى الذى يجب أن يكون عن طريق خلق شخصية ضحية بطولية محبة كانت تصول وتجول من خلال الشوارع والخارات وتجنس من خلال الصبوات والفنوت .

فكان نجيب محفوظ أراد بالملزوجة بين الشكل والمضمون أن يخلق البطل الشيعي السوريمان الذي يعيد إلى وجه مصر حالوته وطلارته عن طريق العمل اللؤوب . وإذا كانت العدالة الاجتماعية قد انتصت في روايات نجيب محفوظ والتي كتبها خلال الفترة التي تلت مرحلة رواياته التاريخية كذلك إذا كانت شخصياته في رواياته التي كتبها في تلك المرحلة إنما كانت مثل نوعا من التمزق والحيرة نتيجة انعدام العدالة الاجتماعية ونتيجة لوقوع مصر تحت يرافيق الاستعمار والقصر . فانه أراد أن يقيم نوعا من التعادلة في روايته « الحرافيش » إذ جعل موضوعها الرئيسي هو البحث عن العدالة حتى يصل إليها في نهاية الرواية ويضمنا على أول الطريق الصحيح لها . فالباطل في الرواية هو « عاشور الناجي » كان قوة للحرارة أي حاكما وسلطانا أخذ الفتوة بقوة روحه وعمق اتصاله « بالثقية » التي تمثل المصدر الرئيسي للمسئور النفسي والتصرف . كما أخذها بقوة الجسمانية التي وظفها في خدمة الخير وفي خدمة أهل الحي . ولقد كان عاشور الناجي فتوة عادلا استطاع أن يخلق المدينة الفاضلة للجميع ويمنع الفوضى والظلم بقرته وحده ، ووضع لهذه المدينة مبادئ أساسية لم يسمح لأحد بالخروج عليها ، من أهم هذه المبادئ أن على الجميع أن يعملوا ويعرفوا حتى تقام مدينتهم على أساس من العدالة « وأن من لا يعمل لا يأكل » وطبق هذا المبدأ على نفسه أولا ليكون قدوة لأهل مدينته الفاضلة . ويتحدث نجيب محفوظ عن « السوريمان » عاشور الناجي « هذا البطل الشيعي الذي استطاع أن يحقق العدالة الاجتماعية عن طريق البطولة والعدل فيقول : « في ظل العدالة الخنون تطوى آلام كثيرة في زوايا الشبان ، تزدهر القلوب بالثقة وتمتلئ برسوق الثبوت ، ويسعد بالأحان من لا يفقه ما معنى ، ولكن هل يتوارى الصياد والسفاه صافية . ويخفى « عاشور الناجي » هذا البطل الشيعي ولا يعرف أحد عنه شيئا ، وتكثر الأحاديث عن اختفائه وتملأ ذلك بأنه لابد عائد .

ويعم الخريف في جميع الانحاء ويعلم به الأعيان والتجار وينقلب عاشور الناجي إلى أسطورة يتحدث عنها الجميع . وبدأت الأمور تضطرب في الحارة يوما بعد يوم وجيلا بعد

جيل واختل ميزان العدل أماما لغياب عاشور الناجي . ويظهر فتوات آخرون يحرمسون على سعادتهم هم ولا يفكرون في سعادة الحرافيش من أبناء الشعب . . ويتسرك عاشور هذا الفراغ الكبير بعد أن بنى مدينته الفاضلة على أساس قوة ولم يترك بعده من يملأ هذا الفراغ كما لم يترك نظاما لا يتأثر لغيابه . لذلك فتمتعا غاب عاشور الناجي انهارت مدينته الفاضلة لأن المدينة كانت قائمة على قوته وقوته وإيمانه بالعدل . وتستمر أحداث الرواية لتصبح حلما في الضمائر ويصبح عاشور الناجي أسطورة في القلب ، ويغر الحرافيش بمصر من الظلم والبؤس والخرمان حتى يظهر بطلا شيعيا جديدا اسمه أيضا « عاشور » وهو وحيد « عاشور الأول » ويحاول عاشور الخفيد أن يبنه عائد مدينة جده الأول ويحاول الحرافيش حول الطريقة التي تعود بها العدالة بالسلامة وينشأ نوعا من الحوار الديمقراطي بين عاشور والحرافيش ، يحاول به عاشور الخفيد أن يبلر الثقة في قلوب الحرافيش حتى طريق الرمز الذي جسده في « الثبوت » إذ أنه من خلال الحوار الذي تم بين عاشور والحرافيش يقول أحد الحرافيش : « بعدما ذاقنا الحرافيش من آلام والوان من العذاب لا ثقة في أحد ، ولا فيك أنت . » فابتسم عاشور قائلاً : « قولاً حكيماً وفقهه الحرافيش وعاد عاشور يتسامل ولكنكم تتشون في أنفسكم فقال الحرافيش : ما قيمة أنفسنا ؟ فتسامل عاشور باهتمام : « تتفطنون السر ؟ فقالوا في ود : نتحفظة من أجل ميونك . رد عاشور بجديفة لقد رأيت حلماً عجيباً ، رأيكم تحلمون بالنبات »

لقد أراد نجيب محفوظ هنا من خلال البطل الشيعي عاشور الناجي الجدل أن يبين ويظهر قوة مصر من خلال البطل وحسين فشلت التجربة أراد أن يبين ويظهر قوة مصر من خلال الشعب . من خلال القوة التي رمز إليها بالثبوت ، والسعادة التي رمز إليها بالثبوت وأصبح شعب الحرافيش ينتم بالثبوت والثبوت معا بعد أن ظهر عاشور الناجي مرة أخرى في شخص عاشور الخفيد .

أما شخصية الشيخ البلخي في رواية « ليلي ألف ليلة وليلة » وهي التي نسجها نجيب محفوظ من عالم الواقع وليس من عالم الخيال كما فعل مع شهباز وشهباز ،

والذي استوحى شخصيتها من قصص ألف ليلة وليلة . فان هذه الشخصية كانت مهمتها هي التبصير والتنوير ومحاولة تغيير ماضي شهريار وحاضر شهريار زاد والوصول بحياتها إلى بر الأمان عن طريق الإيمان ووعي البصيرة . وقد كان الشكل الفانتازي التهمزات والأسطافات على الواقع المعاش من خلال تلك الرؤى والأحلام ومحاولة خلق شخصية تنويرية تعيد الطريق أمام الجميع إنما هو امتداد لمحاولات نجيب محفوظ في الرواية ابتداء من « عبث الأقدار » إلى « الحرافيش » و « ليلي ألف ليلة وليلة » مروراً بهذا الشكل الكبير من الشخصيات المختلفة الثبانية التي كانت ترمز للحياة في مصر . والبطل الشيعي في الملحمة الشيعية والرواية المعاصرة إنما هو تجسيد لمراحل الأرواح والتبشير . فالباطل الشيعي عند نجيب محفوظ وغيره من المبدعين يختلف عن البطل التراجيدي . فالباطل الشيعي يتنظر أما البطل التراجيدي فينهزم . والشعب لا يحقق أمانيه بالملاحم ولا يقوم بالتشخيص بالكشف عنها ، بل يقوم على انتظارها . ولقد كان البطل الشيعي في روايات نجيب محفوظ هو البطل المؤثر الذي أراد البوتويا وأراد الخريف وأراد الوجه المضيء البتسم لمصر الأمل والمستقبل

المراجع

- ١ - أعمال نجيب محفوظ الروائية (عبث الأقدار - رادويس - قنص طيبة - القاصصة - الجندية - الثلاثة - ميرامير - اللص والكلاب - الطريق - الحرافيش - ليلي ألف ليلة وليلة) .
- ٢ - « ما عاين من الفولكلور » : د. عبد الحيد بنيس (الهيئة المصرية العامة لكتاب ٧٣ من ١٣٥ وما بعدها) .
- ٣ - قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ : د. نبيل راجب (دراسة تحليلية لاصورها الفكرية والفنية) . الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٧٥) .
- ٤ - « تاملات في عالم نجيب محفوظ : عمود أمين العالم . » (الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر ١٩٧٠) .
- ٥ - مجلة الهلال (عدد خاص من نجيب محفوظ) مقالات فؤاد داروة : الوجدان القوي في أدب نجيب محفوظ . د. الراض : مسألة التأثير القرد عند نجيب محفوظ .
- ٦ - مجلة فصول (العدد الرابع - المجلد الثاني) يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٢ للباب في الباب (نقد) الدكتور نبيلة إبراهيم من ٣٧٠ .

وتبقى قصة «أسعد الله مساء» ،
 وروس فيها الكاتب مصراً فريداً ، سليماً ،
 لشخصية رجل بدأ مدلاً ، اعتاد أن يأخذ
 من الحياة دون أن يعطيها ، ولم يتنازل
 بامرار - كما أهد - ليحتل مكاناً لا تقا
 الحياة ، ف عاش حياته إلى ما بعد الستين
 (على هامشها) لم تحقق له الحياة خلاها
 أمه الوحيد في (الزواج) . وأخيراً ،
 بليغاً مستمر من صديق له ، إقترح
 الحياة - فأسعد الله
 شيخوته ، حين نال شرف الزواج من
 مشوقته الفدية .

يحتشد المكان في هذه القصص بكم هائل من الشخصيات ، كما يحتشد الدنيا بالبشر ، حيث بلغ عدد الأسر التي تتوالها في المجموعة إحدى وعشرين أسرة على النحو التالي : خمس أسرة أم أحمد ، وأربع عشرة أسرة (قصة صباح الورد) ، وأربعة أسرة واحدة (قصة أسعد الله مساك) ، مع امرأة أن استبدنا نسر رواي القصةين الأولى والثانية ، التي تروى وره نحب محفوظ تارة بكل واضح (قصة أم أحمد) ، وأتارة أخرى بشكل مستتر ، حين تفتي وراء شارع الرضوان وهو يحكي حكايات الأسر التي سكنت حل جانبيه (قصة صباح الورد) .

هنا لابد أن يتصور سؤال : لماذا تقدم
تجيب محفوظ هذا الكم الهائل من
الشخصيات ، الذي إحتشد على مسرح
الأحداث في زقاق قرمز وفي شارع
الرضوان ؟

والاجابة ضمنها تجيب بحقوق في هذه القصص ، بورعي واقتدار . . لقد اراد ان يقدم للقارئ عصر عمره ، وخالصه تجاربه من الحياة ، مع طفولته وسرعته . وربما بدأ أمامه في تلك اللحظة خياران : أن يكتب رؤيته بإيجاز من مده طفولته وصبا ، ضمن رؤية كلية للحياة ، اس مدها من خبرات عمره المديد (اطاله الله) ، وذلك في إطار الشكل التقليدي المألوف للسير الذاتية ، كما جرى على ذلك العديد من الكتاب . أو أن يبرز حياة تلك الفترة من الزمان (بدءا من ١٩١٦) ، بكل ما احتشد به مسرحها من شخصيات ، وأن يسلط الومضات ، ولا مانع أن يضيف بعدة الوقائع ، تتكلم ، ولا مانع أن يضيف أيضا أن يضع إسطعاعا مذكرا ، أو أن يرسم بسمة في مكان ثالث . .

قراءة في قصص "صباح الورد" أنجيبي محفوظ :

تنوع المصائر في دورة الحياة

حسین عید

الله مساهك . تظهر في مقدمه قصه أم
الحمد ، شخصية امرأة (من عائلة النجب)
قوية ، متحملة ، متسامكة ، خبيلة (وكان
ينجب عقوط كل هذه القصة نصيبها
يعتد) . كما يتجسد المكان ، حارة فرمز
الحسين (حيث قضى نجيب عقوط
فصوله) بسرايا أسره الأربع آل
العمري ، آل سعاده ، آل البنان ، آل
المرداني ، بشخصياتها الكبيرة ، التي
الانصاف بعضها بطولوه اللات (فاطمة
العمري) . ينتات آل سعاده الثلاث ، أو
التي تاتب مصائر بعضها الآخر عن بعد .

أما قصة « صباح الورد » ، فتشعر على صفحاتها فترة صبا نجيب محفوظ ، التي قضّاها مع أسرته في شارع الرضوان بالعجاسة . هنا يتبع الكاتب مصائر خمس عشرة امرأة سكنت على جانبي الشارع ، محاولاً أن يسلط أضواءه الكاشفة على حياة أشخاصها ؛ لايّراز مناحيها المختلفة ، والاقتراب من مسار حركتها .

قَدْ نَجِبَ مَحْفُوظٌ فِي مَجْمُوعَتِهِ الْقَصَصِيَّةِ
الْجَدِيدَةِ «صَبَاحُ الْوَرْدِ» عَصِيرَ عَمْرِهُ ،
خَاصَّةً لِنَاجِيَةِ نَجَارِيهِ ، وَجُزْءًا مِنْ سِيرَةِ حَيَاتِهِ
الَّذِي تَمَّ وَاسْطَ رُوبِيَّةٍ تَمْتَلِكُهُ لِلحُرَّةِ الْوَلَدَةِ
وَحَرَكَةِ الْبَشَرِ فِيهَا ، فَالْحَيَاةُ قَافِلَةٌ لَا تَوَقُفُ
عَنِ الْمَسِيرِ ، مَلِيَّةٌ بِالْجَنَابِ السَّاحِرِ
وَالْمَأْسَى الدَّامِيَةِ ، الَّتِي تَقْضِيهِ الْبَشَرُ
وَتُزَعِّجُهُمْ ، لَمْ تَقْضِ قَاسِيَةً شَرًّا ، أَوْ
سُفْعَةً بِالْفَهْمِ وَالْحِسَةِ وَالْإِبْطَاطِ ، وَلَكِنْ
يَجِبُ أَنْ يَلْفَ الْبَشَرُ أَنَّهُ لَا حِيلَةَ مَعَ
الشَّيْخُوخَةِ وَتَنَكُّرِ الْبَشَرِ وَغُولِ النِّسْيَانِ ،
فَقَدْ أُذِنَ أَنْ يَنْضَمَّ إِلَى رُكْبَتِهِ كُلِّ حِينٍ مُزِيدُ
الذِّكْرِيَّاتِ الْحَمِيمَةِ الْحَزِينَةِ الْجَمِيلَةِ ،
الَّتِي تَطْوِيهَا فِي مَاضٍ بَعِيدٍ ، لَمْ يَدَعْ يَبْقَى مِنْهُ
شَيْءٌ .

وحيث يدور الزمن دورة جديدة ، تتكرر الحياة بصورة أو بأخرى ؛ لتلقى نفس المصير .
كيف حقق نجيب محفوظ رؤيته عن الحياة ؟ وما هو موقف الإنسان إزاءها ؟

المكان يحتشد بالشخصيات :

تتكون المجموعة من ثلاث قصص :
« أم أحمد » ، « صباح الورد » ، و « أسعد

عبد المكي (آل الكاشف) : أبوه من ككاز مهندي السرى ، ذو مظهر عسكري صادم ، إنه البكر عقبى حصل على الدكتوراة في الكيمياء من إنجلترا ، نال الاين الثانى دكتوراة في الرياضيات من إنجلترا أيضا . أما الأصغر ، فكان على العكس ، همة الأساسى هو الأكل خاصة « الكرشة ولحمة الرأس » ، لذلك كان الخصام مع أبيه لا ينتهى ، فإذا طرده نام في الحقول وحده . لكنه رغم هوموه طيب القلب ، وقد حاول الانتحار ذات مرة . ولما حصل على الدكتورايو المحقق بكلية الطيران الجديدة (ولم يعترض أبوه أساسا منه) ، واظهر تفوقا ، فسافر في بعثة إلى إنجلترا ، وعاد متزوجا من ألمانية ، والتحق بخدمة الملك فصار من المقربين ، فلقب أحمد الأصدقاء « من الكرشة ولحمة الرأس إلى سرى عابدين ، يهاجا من ولية خرافية » . ثم انجب ابنه الوحيد ، وعندما قامت الثورة اكتفوا بإخراجه إلى المعاش ، غير أن إقران ابنه في المدرسة غيرة بابه وأبوا أن يعترفوا ببراقته ، حتى أصيب الصبي بانجبار عصبى تطور إلى دخالة مستشفى الأمراض العقلية ، ومازل مقيدا بها حتى اليوم . وبعد حرب أكتوبر هجرته زوجته الألمانية ، وعادت إلى بلدها . لكنه خلق حالا للهموم والمصائب ، حتى كان نميه ذات صباح ، فاضم إلى ركب الذكريات الحبيبة العزيزة إلى القائلة التي لا تتوقفان المسير .

جميل (آل العلوى) : هو الابن الأصغر لأسرة عريقة في الثراء والجاه ، جدهم المذكور في الجبرق بين النخبة الوطنية . شغل أخواه منصبين مرموقين في الحكومة . تزوجت أخته من موظفين كبريين ، أما هو فوهب نفسه للرياضة واللعو ، حصل على الابتدائية بطلوع الروح . حين مات أبوه ورث ثروة فاقتى سيارة وعاش عيشة أعيان ، وظل مثالا نادرا لنبل الأخلاق ونقاء السيرة . لكن القمار أسك به ، صاب هو جوهر حياته . أصابته ذبحة صدرية في الخمسين ، ولما استرد صحتة عاش حياته فهو لا يخاف الموت ولا تزججه فكرته وما همه إلا الساعة التي هو فيها . وقى الثانية والستين وجامت النهاية . جامت الذبحة . ربما متأخرة عن توقعاتنا ، ولكن مضاعفة لدعشنا وانزعاجنا

زكى (آل كشاف) : هو ابن الشيخ محمد كاشفة قارى القرآن الكريم ، أمه فلاحه ، له سبع أخوات متزوجات . له أخ وحيد ، ولقبها في الثانوية ، وافق الأب على تصاتها بمعهد الموسيقى الشرقية ، وبعد التخرج اشتغل الأخ الأكبر مطربا بأحدى الصالات ، وتزوج ، وعاش كايه . أما زكى فقد اشتغل مونولجست في صالة ، ولم تشر حياته بفقرات غير عادية ، لولا أن أخته سيدة غنية ، دفعت به قصة الحب إلى أغلفة المجلات الفنية ، وانتهى الأمر بالزواج ، لم ينجب منها . ثم أنشأ من أموال زوجته ملهى الفوتانا ، أجل ملاهى شارع الألفى ، فصار من كبار أغنياء البلد ، خاصة بعد أن ماتت زوجته ، فتزوج من راقصة ، شيد لها قصرا في الهرم ، وكان تكبره لأسرته ، والديه المسنين وأخيه إبراهيم ، وصمة في جبينه لأمه أبى الدهر . وفجأة مرض مرضا غريبا لم تحمله زوجته فطلقها . له من المال ما يمكنه من إمتلاك أى شيء ، وليس له من الصحة ما يمكنه من الاستمتاع بأى شيء . وانساق مع حظه مع الهدف الوحيد الباقى له وهو الجنون ، فدخل في تشييد ويعد أموالا كثيرة ، وكأنه أراد ألا يرث أحد من النشأتين . ثم مات ، فلم يحزن لموته أحد ، وقال صديق : لم أعرف في حياتي من



هو أقسى منه ! فاجاب صوت : الحياة نفسها تبدوا أحيانا أقسى وأمر !

ظلال الرؤية :

عما سبق ، يمكن بلورة أبعاد رؤية نجيب محفوظ - النقاط نطلها التي انتشرت بين تلك الشخصيات ، وظهرت بين إنعطافات مصاريفها - في النقاط التالية :

أولاً : الحياة قافلة لا تتوقف عن المسير ، مليئة بالمعائب المخرة :

فقد يختار لابنته زوجا معيناً ؛ (ليضمن) لها (السعادة) ، فإذا اختاره يتسبب في شقاها (فاطمة - آل العمري) ، وقد يرى أب أولاده على التفوق والنبوغ ، فيحقق أثنان طموحه ، وحين (يوفى) من فشل الثالث ، يوافق على إختيار ابنته - ب - ، ثم إختيار الابن - ج - ، وقد يندد (أحلام) أب في الثراء والشهرة ، وقد تنبذ (أحلام) الابن في أن يكون طبيا ، حين يموت في كلية الطب في أريج شبابه ، لكن أخته تبلغ قمة الثراء والشهرة والعمر المديد (وداد آل مكي) ، وقد يمارس شاب النشاط السياسى الذى يرغبه ، ويصيب فيه نارا ، فإذا الثورة تمتلعه أكثر من مرة ، وعين (يوفى) الضياع ؛ إذا بعصر الانفتاح ينتشله ، فلا يكتفى بتكوين ثروة خرافية ، بل ينصرف ليحقق (الأمان) لنفسه (شاكس - آل المرادى) ، وقد يكون طفلا وديعا جيلا في صباه ، فإذا هو يتقلب شيطانا حريدا في رجولته (ابن صغرى بنات آل السكرى) .

ثانياً : قد تزخر الحياة بالمأسى الدامية : فقد يبلغ رجل مكانة اجتماعية عاية بعد طول فشل ومعاناة ، فإذا الثورة تحمله إلى المعاش ؛ بسبب هذه المكانة ؛ فيجئ ابنه الوحيد (عبد المنعم - آل الكاشف) ، وقد يعيش رجل حياة منحرفة من التقاليد ، إذا بانه الحيد يتحول إلى التقيض (التعطوف الدينى) ، الذى ينتهى به إلى الأعدام شقا (سامح - آل شكرى) ، وقد يتفاجر رجل بماضيه العريق ، ويعلم (آمالا) على ابني أخته ، فإذا بأولها يموت صريعا ، وإذا الثانى مغكورة ، ينتهى أمره بوم مفاجئ - فى المسخ ، ثم الموت (عبد الحسانى - آل مراد) ، وقد تنتهى حياة أحد كبار التجار

فجة حين تصبیه رصاصه طائشة في مقتل ،
مصادفة ، من معركة لا صلة لها باطلافا
(عباس آل المرداني) .

ثالثا : يجب أن يتذكر البشر الموت ، والأى
يضيغ منهم في خضم (النسيان) ، لأنه
جزء من دورة الحياة ، فكما تتوالى فصول
السنة (يحى) الحريف بعد الربيع
والأصيف ، لا بد أن تتكرر مأساة الموت ،
وان امتدت الحياة بالبشر .

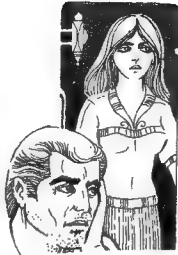
فقد ييب شخص حياته للرياضة والمفر
والمقامرة ، حتى أصابته ذبحة صصرية ،
وحين شفى منها ، عاود حياته السابقة (لأنه
لا يخاف الموت) . وحين توقع له الجميع
الموت ، إذا بظنهم غيب ، ويزوره الموت
بعد اثني عشرة سنة ، ففاجأ المحيطين به
وادهشهم ، لأهم لم يكونوا يتوقعونه !
(جميل - آل العلوي ٦ ، وقد تصل سيدة
الى أعلى لكن الشهرة والثروة في حياة طويلة
متعدة ، ولكن لأحيلة مع الشيخوخة ،
فالموت قادم لا محالة (وداد - آل مكي) .

رابعا : بالموت ، ينضم الى ركب الخي كل
حين مزيد من الذكريات الجميمة الزايزة
الجميلة ، لأولئك الذين رحلوا ، وطواهم
ماض بعيد لم يعد يقى من معالنه شيء .

وقد تنجم المأساة ، حين يص
د قسرتة ، وهو قمة شأنه ، فإذا به حين
يموت ، لا يحزن لموته أحد ، ويضع ذكره
مع الزمن (زكى - آل كناشة) .

موقف الانسان :

إذا ما هو موقف الانسان الصحيح ،
الذي ييب لتأذاه إزاء هذه الحياة ؟
ثم نجيب بحفظ إيجابته - فنيا - على
مرحلتين . رسم في المرحلة الأولى منها
مفوضين متقابلين ، أحدهما باهر ، يجب أن
يقدر به الانسان ، والأخر سلى ، يجب
أن يتجنبه ، النموذج الأول غتله شخصية
من بين أبناء الشعب هي (أم أحمد) ، التي
انتزعت نفسها مكانا مرموقا بين أرقى
سيدات زمانها ، وذلك بفضل قوتها الذاتية
وصبتها وشجاعتها وذكائها ومشاركتها في
الحياة الاجتماعية والسياسية لمصرها (قصة
أم أحمد) . أما النموذج آخر (المرفوض)
فهو متعل ، حالم ، عازف عن المشاركة في
الحياة الاجتماعية أو السياسية ، مكتفيا
بحلم قاصر عن الوظيفة والزواج (قصة
أسعد الله مساك)



هنا يمضنا نجيب محفوظ على الاندماج
والمشاركة ، وان تتمسك بالكفاح والنضال
كقيمة إيجابية في الحياة . كنه في ذات
الوقت ، يرسم لنا بحدرويقطة - في المرحل
الثانية شخصه وحركة الانسان ، التي
لا يجب أن يستعدها ، وقصدت
ذلك من يحفل نفس النموذج القوية (أم
أحمد) ، ونموذج آخر (والد الراوي) ،
وأيضا من استطلاع حركة مصاصر
شخصيات قصصه .

هذه الجنود هي ::

أولا : مسائل الرزق والثراء ، هي من عند
الله ، يؤتيها من يشاء :
فأم أحمد بخبراتها الفائقة والعريضة
البشر والحياة تعي جيدا أن الرزق الثراء مم
عند الله ، فعند حديثها عن « آل البنات »
قالت : كان أبوه يصرح بيالين على باب
الكريم ، وفتح دكانا صغيرا في الحرفنش ،
وقامت الحرب فأمر الله الثراء ولا راد
لأمره .

وهذا نفس ما اكده والد الراوي في حوار
مع صصاب (آل مكي) ، حين رآه دالم
الثقمة والخنق ، حين قال له « صوتك
ملح ، والأرزاق بيد الله » . فهذا الاب
كان يحلم بالثراء والشهرة ، فلم يتلها ، بل
ناتلها إضافة الى عمر مديد !

ثانيا : مسائل الاتجاب تخص الإرادة الالهية
وحدها :

فنعلم أنجبت زوجة عباس (المرداني)
ولدين ، ثم « انقطعت عن الحبل لداء حار
الاطباء فيه !

- وماذا فعلت أنت يا أم أحمد ؟
- فعلت الكثير ولكن إرادة الله فوق
كل إرادة . .

هذا حد آخر ، فمسائل الانجاب
ونوعيته (ذكر أو أنثى) ، وهم جهود
البشر ، تظل رهن إرادة الله .

ثالثا : التوفيق في الحياة الزوجية للاتنى ،
والتوفيق الى مستقبل مأمول للشباب ، هو
أيضا من عند الله .

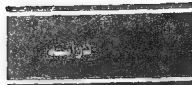
فمع آل سعادة ، عندما كان الزوج عينه
زالسنة ، ويصرى ووره الحسادسات
والساقطات ، رغم أن زوجته بنت ناس وآية
في الجمال .

تساءل الراوي « وطبك المحرب يا أم
أحمد ؟ »

- منع الطلاق ولكنه لم ينج من القدر ،
وقد جربت سلطانه هائم الرشاة ثم فغتها
حتى شافت زينب في المحجوب . « ولكن
الكتاب مكتوب »

لقد فهمت أم أحمد بذاكها وخبراتها
حدود البشر ، فتوقفت عندها . وهنا من لم
يفهم فكان سبيا في مأساة ، تماما كذلك
الاب الذي (أراد) أن يحقق (السعادة)
لإبنه ، فزوجها في سن مناسب ، ومن
شخص اختاره له بعناية (وكيل تابة تدرج
في الوظائف حتى صار مستشارا) ، فإذا
(اختياره) يسبب كارثة عققة له ، حين
اختفى فجأة بعد عودته من سفره الى الخارج
(فاطمة المعري) .

إذن ، يتلخص موقف الانسان من الحياة ،
طبقا لرؤية نجيب محفوظ ، أن عليه أن
يتنازل ويكافح بقوة وعزم وإصرار ، لبلوغ
الملكانة التي يشدها ، مشاركا - في الوقت
ذاته - في الحياة . الاجتماعية والسياسية
لعصره ، مع إيمان كامل ، بأن الموت حق ،
وان مسائل الرزق والثراء والانجاب
والتوفيق في الحياة ، هي من عند الله . فإذا
ما تناسى ذلك ، وانصرف للحصول على
(عبد الخالق - آل مبراد) ، أو توشيت
بشور زائفة من حضارة الغرب (سامح -
آل شكري) . . فلا بد أن تجر الحياة
بتطوراتها النقية ومأساها المأجشة ، على
العصودة الى حيسرة الإيمان ، تائبا ،
مستغفرا .



المرأة في الإبداع الروائي عند نجيب محفوظ

إيمان مرسال

المرحلة الثالثة (١٩٦٠ - ١٩٧٠) .
المرحلة الرابعة من (١٩٧٠ حتى الآن) .

وقد تحتم اختيار إبداعات نموذجية تمثل كل مرحلة وذلك وفقاً لمبار محمد - بلندر الإسكان - وهو أن تتواجد المرأة في الروايات للفخارة كنموذج ثري يحمل دلالات المرحلة بشكل يستحق المكثف عليها بالبحث والتحليل ، وقد تكون المرأة في هذه الرواية أو تلك بطلاً يحمل عبء العمل الروائي ككل أو مجرد شخصية تمثل زكناً في الرواية .

وتم عرضي هذا البحث عبر مبحثين :
المبحث الأول يتم فيه اكتشاف أربع عشر شخصية نسائية في الروايات المختارة وفق التقسيم السابق للمبحث الثاني : ويحتوي على رؤية تحليلية للمرأة في هذا الإبداع الروائي .

المبحث الأول

المرحلة الأولى (١٩٤٥ - ١٩٤٩) .
تشهد نهايات الحرب العالمية الثانية وما يترتب عليه من تقسيم مصر إلى قسمين ، وتشهد تحملاً سلاح شخصيات نجيب محفوظ واختياراته فتأتي الشخصية حيّة ، واقعية - والاختيار معجونا بدماء الحارة والزقاق .

- ١ - زقاق اللدق :
- ٢ - ماقامة الدنيا بغير الملابس الجديدة .
- ٣ - زقاق العلم .
- ٤ - ألا يجوز أن أكون من صلب باشوات ولو على سبيل الحرام !

● تمثل المرأة مكانة هامة في واقع المجتمع المصري وأدب نجيب محفوظ على السواء ، وإن كان وضع المرأة المصرية - جسر تضاعفها التاريخ مع متغيرات المجتمع - مازالت تشكل قضية حاضرة تثير الكثير من التساؤلات الشائكة ، فإن المرأة المصرية تعتبر أحد المحاور الرئيسية في رؤية نجيب محفوظ الإبداعية ، فكاتبنا (هو) الروائي الوحيد الذي طور عطف المرأة عند طه حسين في ذم الكروان ، واعتقد أن هذا الخط كان يلماحاً من قلم أمين وسلامه موسى^(١) بل نستطيع أن نؤكد (أن المحور الرئيسي الذي تدور حوله قصصه ورواياته موضوعان أساسيان المرأة والسياسة)^(٢) .

● ويأتى هذا البحث طابعاً في إلقاء الضوء على المساحة الهائلة التي تحتلها المرأة في أدب نجيب محفوظ الروائي دون غيره نظراً لأن الرواية هي الشكل الأثير لديه (فهو يري فيها متسماً من كل الفنون من مسرح وقصة قصيرة وتعبير شعري)^(٣) .

● وإذا كان أدب نجيب محفوظ قد حظي بأكثر من تقسيم بين القلة وبقوة على تطور أدواته الفنية تقسيم أدبه إلى ثلاث مراحل (الرومانسية - الواقعية - الفلسفية)^(٤) فإن هذا البحث يُعَمِّد الإبداع الروائي لدى نجيب محفوظ إلى أربع مراحل :

- المرحلة الأولى (١٩٤٥ - ١٩٤٩) .
- المرحلة الثانية (١٩٤٩ - ١٩٥٧)
- الثلاثية .

إلى هذا الحد تبض حيدة وإيقاعا وتتعلق بالهنية خارج الزقاق .
.. الملائس .. اليهوديات الأنثى صديقتها التي تزوجت مُقَوَّلاً لفرجها ين العلم إلى العالم الواسع ، حيدة تحلف أن تعيش في الزقاق تحسب وتلد وتموت .. وثنية الأخلاق .. لا تابه لكونها بمهولة الأب .

● تعرف أن حيداً أربعة تشابهها ..
عقبي سليم علوان صاحب الوكالة ..
وعقبي عباس الحلو الخلاق الأول يمثل المال والثاني هو فارسها الفقير الذي يمددها للتساول عما يستطيع أن يُقدِّمه لها وحين يسافر للحصول على المال من أجلها لا ترفض يد سليم علوان .. وكأن عباس الحلو لم يكن يخلد شحوظ سليم علوان مريضاً .

● ويد الأندى الذي غزا الزقاق أنحرأ مُتعلِّقاً صوته مُحاسرها .. تدفعها للبرك .. وهو بخيرة القواد الطويلة يعرف كيف يذلها ولا الأهل أهلك ولا الدار دارك .. بين الجرم أن يعيش جسم حتى نصير في مقبرة مليئة بالعظام الكثرة .

وحين تسليخ حيدة من الزقاق .. وتلعب إلى شارع شريف .. لا ينني لها جبين وتصير حيدة (تتي) فلا يجوز أن تنادي في شارع شريف بما كانت تنادي به في زقاق العثم .

وحين يعود عباس الحلو .. ويظهر لها وجه القواد الشبح لمحاول أن ينضم لها الأول من الثاني .. ولكنها تعود إلى الزقاق جثة شحوظة (ومكدا تطرد الحياة في اللدق حل وتيرة واجملة إلى أن يفلحها إخطاء فاشة من فتياته وابتلاع الشجن لرجل من رجاله) .

٢ - بداية وبهاية

● ونموذج المرأة في بداية وبهاية (فتاة في الشالة واليوسرين بلا مال ولا جمال ولا أب ..) هكذا يقدم لنا نجيب محفوظ نفسه علاجها الدمية .. وموت أبيها الذي اضطرها للعمل كخياطة .. وجهها الذي جعلها تنظر لعملها الجديد بخجل دون أن يغير العمل نظرتها لنفسها وقيماتها في الحياة .

وليس اليثم والفقر والخياطة والخدمة وإصالح الآخرين لها فحسب ... فهناك

مكن للصراع في داخل نفسية وهو إحساسها الشديد بأنوثتها وكان هذه الأنوثة هي الشيء الوحيد المكتمل فيها .. هذا الصراع بين وإيقعها المولم ورغبتها المتأججة .. بين الدمامة والرغبة في الحب .. يشوبه دائماً عملها كخياطة للباس العرائس الداخليه .

● والرجل هذا الحلم البعيد .. تنتظره ولا يبعث .. لا رجل في هذا الواقع يستطيع اكتشاف شيء جميل خلف دمامة نفيسة .. ولذا فهي تهبط من حلمها بالانفندي إلى سليمان جابر بن جابر سلطان البقال .. تتعلق به بقوة الأصل والياس .. تسلمه نفسها لأنه يشهرها بأنها امرأة كريمة النفسا .. وبعد سقوطها معه وزواجها من أخرى .. تشرع غيبتها وحدها .. وتسال نفسها كيف موت يمثل هذه السهولة .

● ولكن هل كان يمكن أن ينفق الأمر عند هذا الحد ؟

سلوطة .. فقر .. دمامة .. إسمال من الآخرين .. وغبثات عنيفة لا تهد من يشبهها .. وعندما يهدوهرها أول رجل لسيارتها تسال نفسها (هل أزع نفسي تعري ؟ .. ولماذا انعمها ؟ .. لن أنصر شيئاً فهل نجحت في الدهارة ؟)

- الله يفرقك هذه الرحلة لا تستأجل البرول الذي احترق .. ورغم كُله هذا الفضل .. لم يزل في الكون أشياء تستحق أن تبدل روحها من أجلها ، فهي صديقة بأنها ستكون أخت الضابط .. وتعمل من أجله .. وحين يكشف سلوطة تراجعه .. (قف .. لا تفعل ، لست أعاف على نفسي ولكن أخاف عليك) .

المرحلة الثانية : الفترة (١٩٤٩ - ١٩٥٧) .

تعتبر الثلاثية (بين القصرين ١٩٥٦ - قصر الشوق ١٩٥٧ - السكرية ١٩٥٧) تصوراً لمجتمع الطبقة الوسطى في مصر من الفترة من (١٩٤٤ - ١٩٤٨) كما تعتبر من الناحية الفنية (مرحلة نضج حقيقية في المضمون التقني للمجتمع عند نجيب محفوظ بما فيها من تعميمات للشخصيات التي نجح في رواياته الخمس السابقة)^(٢) .

- ولقد استطاع الكاتب أن يصنع خلفه سياسية بارعة للحياة الاجتماعية

اليومية التي تعيشها أسرة مصرية من الطبقة الوسطى من خلال العلاقات المتشابكة بين الأفراد وتطور الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بتعاقب الأجيال .

- والثلاثية هذا العالم الحي النابض تضمن تصويراً لحال المرأة بكافة مستوياتها الاجتماعية في تفاعلها مع المجتمع وفي علاقتها بالرجل والذي تمخضها عن عدة نماذج شخصها الكاتب فيها وإيقع المرأة المصرية في تلك الفترة .. وتمثل هذه النماذج في :

١ - أمينة :

تمنّج المرأة الفاضلة .. التي تعظّم الوصي بلديها .. إنها انسان لم يُشأ على أنه مخلوق أص له حق الحياة .. فإذا كان لها أن تستمتع بالأمن والحماية فبالطاعة والخضوع للرجل .. وهي تستسلمة للسجن المنزلي لا ترى العالم إلا من قُرب المشيرة الصغيرة .. والأخبار التي يخلها لها سي السيد في ساعات صفوه ، ولكن لها عالمها الجميل فوق السطح المله بالنباتات والدجاج والحمام .. وهو طرفها الوحيد للتصير عن نفسها وكانت في (حوارها مع طورها يشبع فيها حينها صديق الجذور للاتصال مع عالم أكثر راحة)^(٣) .

- وحين تخرج أمينة للشارع .. تكشف أنها فقدت مساعيها المشي الأولية .. وتعتز وتكرس كنفها وحين تعود للبيت تشعر أن ذلك عقاباً لها .. وتعود للحياة مع زوجها نفس الطقوس والرتابة - ولا تكسر زنتها إلا بعد موت ولدها فهي ثم زوج ابنتها وخفيدها ومريض زوجها وقمره فكانت تخرج لزيارة بناتها والدعماء لزوجها في الحسین .

٢ - حديجة .. هاشة :

ابتا أمينة .. الجيل الثاني من الثلاثية الأولى حادة .. عنيفة .. نشيطة ولكن لسانها انشط ما فيها .. ورغم ذلك فهي حنونة .. أما عائشة بلديعة الحسن فكسولة لا تتبدل بالمرأة والذناء صديقاً فهي تختلف عن أمها .. فيها تحب الضابط من خلف المشيرة .. وتتجرأ يوماً وتفتح المشيرة لراه وبها لوجه ، ولكنها لا تقلت من قهر السطلة الأبوية حين يرفض أبوها زوجها منه .

وكلتاها تتمتع بعرة أوسع داخل بيت الزوجية .. ليس مرجعها تفرج إجابي في علاقة الرجل بالمرأة في منظومة المجتمع المصري .. بل مرجعها الوحيد (خاص) وهو ضعف شخصية زوجها .

٣ - زينب :

الزوجة الأولى للابن الأكبر ياسين ، تمثّل بعض التقدم الذي طرأ على الجيل الثاني في الثلاثية .. فهي لأول مرة تخرج مع ياسين لحضور حفلة عند كشكش بك وهو حادث رُوح حاما وجعله يشعر أن الزمان اختطف ، وهي تشود على ما قبلته أمينة ، فتطلب الطلاق حين تكتشف غيابة زوجها لها مع جارته السوداء ، بما يجعل السيد أحمد عبد الجواد يتساءل :

(أيها الرجل وأيتها المرأة ليس هيباً أن ينبد الإنسان حذاه أمّا أن ينبد حذاه صابجة .

٤ - صورة المرأة الفقيرة في الثلاثية :

وإذا كان ما سبق كان عرضاً لصورة امرأة الطبقة الوسطى في الثلاثية .. فبحكم التداخل الحصري للعلاقات الانسانية فقد تمثلت في الرواية مجموعة من الفقرات وهم نوعات :

أولاً : البغايا والعوامل .

هذه الفئة البائسة التي تطعم إلى الحياة الآمنة ، والتي لا تخجل روحها من أحلام نبيلة وتقلها زبوة (صبيوة العوادة التي تمثل نموذج الطبقة الفقيرة التي مارست البناء بسبب الظروف الاقتصادية)^(٤) والتي ترفض بذخ أحد عبد الجواد في مقابل الحياة الآمنة بالزواج من ابنة ياسين الذي يهبها حكي أبيه الذي يرى أن (التي تعيش نفسها فقط مباحة تباع وتشترى ومن تمّ فلها يربط بينها وبين الجارية وبالتالي لا يجد حرجاً في شرائها بعض الوقت للاستمتاع بها)^(٥) .

ثانياً : الخاديمات :

وقد يكون نجيب محفوظ حامداً إلى تشويه بخلة هذه الفئة الفقيرة التي لا تجد عملاً لها سوى الخدمة في المنازل ، ويقلها (أم حنن) الخادمة في بيت السيد أحمد عبد الجواد .

٥ - صورة المرأة الارستقراطية في الثلاثية :

وبين خاديمات المنازل إلى فتيات القصور لثري عابدة شداد .. حبيبة كمال عبد الجواد وحلمه البعيد الفتاة المنفصلة عن

وطنها ودينها .. والتي حصلت على كم من الحرية يسبق عصرها بحكم طبقتها وثقافتها الأوربية ، فهي تلخ الحجاب وتحدث مع زملاء أسيها .

وتظهر أيضاً من الجيل الثالث علوية حافظ كنموذج لهذه الطبقة في تفكيرها وسلوكها فهي تقدر بحسبها ولم اذهب للجامعة لأتوظف كساتر الزيمات .

٦ - نموذج المرأة المستنيرة في الثلاثية : وفي السكوية .. يُقابلنا نموذج فريد للمرأة المستنيرة المحللة .. المتحررة ذات الميول اليسارية متمثلة في سوسن حماد .. وهي ابنة الطبقة الوسطى مفتوحة على العالم مهومة بقضايا وطنها وقد وجد فيها أحد ابن خديجة نموذج الانسانية المكتملة الذي طالما بحث عنه كمال في الجيل السابق ولم يجده (وإذا كانت أمينة قد أضاعت الطريق لزوجها بمصباحها عندما كان يعود في ظلمة الليل لكنها هي نفسها بقيت مستنلة واثقة في الظلام فإن سوسن حماد باقية خارج السجن حرة صابدة عابلة واثقة في منبع النور بجوار زوجها) (١٠٠) .

● وهكذا تسبق عبودية سوسن الروائية .. بفكرها - اللحظة المعاصرة التي تبصر عنها وتتعداها إلى استشراف معالم المستقبل ، فتجيب بحفظ رسمها نمطاً نظرياً أكثر من كونها شخصية متحركة فتصق في فكرها الواقعي وأيديولوجيتها الاشتراكية لتظل بُشري للمرأة بجهة أفضل في مجتمع المستقبل الذي يجب أن تكافح من أجله .

المرحلة الثالثة الفترة (١٩٦٠ - ١٩٧٠) .

يتبرس نجيب محفوظ في هذه الفترة لواقع ما بعد ثورة ٢٣ يوليو (ويتميز روايات هذه المرحلة انجهاها يستمد مقوماته من التطور الأدنى طراً على الكاتب نفسه كما جسد فيها الاهمية المحورية للظروف الاجتماعية وتأثيرها على مجمل شخصياته) (١٠١) .

(والامر اللافت للنظر في الخريصة الاجتماعية لشخصيات الكاتب النسائية هو خلوها من الطبقات العمالية والفلاحية باستثناء حالات نادرة جداً) (١٠٢) .. والمرأة في روايات هذه المرحلة متعلمة وعابلة .. ويقدّر ما تطحنها التجربة بقدر ما تكسب وعياً وخبرة بالواقع .

أولاً : ثثرة فوق النيل :

تقابل في (ثرثرة فوق النيل) الصحفية الجادة سمارة بهجت فتاة الميادية .. التي تنزع مجموعة من الرجال من مخفى الطبقة الوسطى - لتغيرهم - تبدأ معهم قوية مؤمنة بقدرتها الفردية على إحداث التغيير .. وعلى انتشالهم من عالمهم المروى إلى عالم الواقع ، وهي تدخل الصوامة بخبرها القوية ، جاملة بالعوايل الخفية التي تتحكم في هذا الواقع ، ورغم جلبتها فهي تدخل وإيقا عابثاً (ففي جو الصوامة يسيطر الضجيج والضجر والاستسلام وتتهك كل المسلمات التقليدية والمثاليات المقدسة) (١٠٣) .

ورغم ما اكتسبه المرأة من تعليم وعمل لم تتطور نظرة الرجل لها - فأتيس زكى لا يستطيع أن ينظر إلى سمارة على أنها أكثر من أنثى ، ويأزلقها في هذه المجموعة ، ما كان منها إزاء مقتل الفلاح في أثناء الزمة اللياليه سوى المروء والسليبة الناشئة ، ليدخل في صراع بين ما فعلته وما كان يجب عليها أن تتخذه من موقف إيجابي سريع .

وتخرج سمارة بعد الحوادث ، وقد تغيرت دون أن تدرك أبعاداً ، فقد أدركت تماماً الحدود الضيقة التي تحد من قدراتها الفردية في إحداث أي تغير حولها وسمارة تخرج من التجربة أكثر وعياً وقوة وإيماناً بالعقل والإرادة .. ومن يدري فقد تعيل يوماً إلى وسيلة أخرى للتغيير .

ثانياً : (ميرامان) . النموذج الذي أماننا فتاة رفيعة .. هاربة من أهلها رافضة للزواج ببرجل طاحن في الين .. تعمل خادمة في سنين (ميرامان) لتواصل الدفاع عن نفسها ضد مجتمع البنيوسن الذي يرغب في اغتصابها واستغلالها ، وزهرة قوية ذكية واثقة من نفسها مملوءة بالعزة .. تكتشف ارتباط خربتها بالويلم فتقرر أن تتعلم ، ورغم خيها لسحان البحيري واستلامها له .. تقف تطعمته الطيفية دون زواجها منها ، فهو لا يريد أن يتزوج خادمة هاربة فلاحه ، وهي تلقى الصدمة بنبات وترك البنيوسن وقد استأذنت الكثير من الحرية ، وحين يسألها عابر وجدى :

- ماذا أصدحت للمستقبل ، نجييه كاللصى تماماً حتى أحقق ما أريد .

المرحلة الرابعة : من ١٩٧٠ وحتى الآن : تمثل هذه المرحلة عُنف التغيرات على الصعيد الواقعي فالأرض التي كانت صلبة أصبحت خيل بالاهتزازات ، وبالطبع كان إبداع كاتبها يُعزى ويضعه ما طرأ على حياتنا من ظواهر ورغم صعوبة التفضيل فقد وقع اختيار الباحث على عملي (الكرك) - يوم قتل زعيم) وهناك خيط واضح يربط بينهما فالأولى تمسك بتلابيب العهد الناصري ونهاياته والثانية تشهد عهد الانفتاح ونهاية الزعيم .

أولاً : الكرك :

زينب دياب بنت الطبقة الفقيرة التي أتاحت لها ثورة يوليو فرصة التعليم حتى تصل إلى الجاهلية ، تحب جارها وزيلها في الجامعية اسماعيل ، وزينب لا تستند إلى وهي سياسي أصيل .. ولكنها تعقل وتكلم وتكتب لإعلانها باسماعيل الناصري وحلوى حاد الشيوع وتسقط سقوطاً فعلياً بواقعتها على العمل كمرشد للمباحث .. واستمرراً لهذا السقوط احترفت البقاء وعملت عاهرة مُقابل الثمن .

● وصراع زينب لا حد له .. تنال نفسها كيف يجتث ما يجتث ؟ ولمصلحة من ؟ هي تؤمن بالثورة والسلطة الثورية هي التي اغتصبتها .. كيف يكون للنشء الواحد وجهان : وجه مشرق ووجه كئيب .

وثالث هزيمة يونيو يفرق الجميع في جثته التسلاوات اللا تنال .. وتبقى زينب تسري طريق الحلاص والتطهر ليس ورائها ، وتصاب بقرق شديد من البلاء فتقطع عن مقارص حياة التفتش .

ثانياً : يوم قتل زعيم :

رنده .. هي نموذج لجيل كاييل عاش مأساة الانفتاح العظيم ، جامعية - عابلة عذوبة منذ إحدى عشر عاماً ولم تجد شقة لتتم زواجها ، شخصية منحصرة داخل ذاتها ، ويأن الوطن يمسره كشيء في الخلفه .. حتى عندما يتزلزل البلد بقتل الزعيم تردد .. (أنه يبعد إلى العامة بعد طول انغماس في مشكلات الخاصة) .

● ورنده التي تمسك زمام شخصيتها .. لها مماناتها الخاصة وصراعاها بين غيبتها علوان وخيها له وقلة حيلها أمام



لوجودها ، واستغلالها جسدياً ابشع استغلال من قبل سلمان جابر ، فيكون الرجل هنا ممثلاً لقهر المجتمع مغلقاً حلقة قهر تلصق حول عنقها حتى الموت .

بينما زهرة - تعرض لقرصن طبيعى واضح . . ويمثل فى طمع الجميع فى استغلالها بدءاً من زوج اختها وجدها فى القرية . إلى رغبة كل شخصيات النسيون (هيماران) الأكيدة فى اغتصابها تتحرك بدوافع طبقية وثرى فى زهره الحاضرة المارية - الفلاحه . سهله المال . . يجب أن تمتلك وتغتصب كما تمتلك السائمة .

وربما تقلت بطلتنا زينب من الفهر الأبري
وسلطة الرجل وذلك لنشأتها في بيئة فقيرة لا
تتغلغل فيها القيم الأبرية الاطاعية بشكل
جليد فهي تحب وتعرض من تحبه وتصادق
زملاء الجامعة . . لكنها تتعرض لنوع آخر
من الفهر وهو الفهر السياسي وإداته خالد
صفوان مثل السلطة الذي تمقل وتمتدب
وتسحق إنسانية الانسان وكيانه تحت دعاوى
حماية النظام من اعدائه .

وهذه السلطة قادرة على سحق وقهر
شعب بأكمله وليس بطلتنا «زينب»
لحسب . ولعل واقعة اغتصاب البطلة التي
ساقها الكاتب بها دلالة لا تخفى على أحد .

ونأن إلى الفهر الواقع على «دندنة» ..
وهو فهر شائع واقع على جبل بأكمله ..
ونستطيع تسبته قهراً انفتاحاً يتمثل في
عجز شباب هذا الجيل عن تحقيق أبسط
حقوق الانسان في الزواج والمأوى والحياة
الكرامة .

- السقوط

لا يحرص الباحث معقود الشخصيات النسائية عند نجيب محفوظ في السقوط الاخلاقي فقط رغم هذا هو المفهوم الشائع لدى الكثيرين ، وأما يراه يمتد ليشمل أكثر من ذلك :

إلى كل المناطق الحرة في نفسية الإنسان والمجتمع فكلها وثيق الصلة بالأخر ، نسقط الأفراد دلال على وجود بؤر فاسدة في المجتمع هل أن ذلك لا يلقى مسئولية الأفراد أنفسهم عن سقوطهم .

فتنتيجة لعلاقة الفرد غير المتزنة بالمجتمع تشكل مساحات من الصراع يخوضه أفراد مشغولة بالنظر داخل ذاتها دون أن يشغلها

الواقع لذلك تبحث عن حلول فريدة جاهزة
لازماتها خاصة وأن هذه الشخصيات الحية
تفتقد الانتهاء (حميدة) الخبرة (سمارة) —
(زهره) (الوعي (زينب) ، في ظل مجتمع
يغض الطرف عن حاجات الأفراد الأساسية
ثم يأتي علم وجود تشكيلات اجتماعية —
لتعاقبة — سياسية تستوجب هذه الحاجات
وتظلمها في أطرو صحيحة لتضطرهم أزمة
الفرد.

ويسهل سقوطه .. وفي نفس اللحظة يسقط معايير المجتمع من حساباته .. ولا ينتهي الأمر عند ذلك بل يترد السقوط مرة أخرى فتتسع دوائر الفساد والمفوضى في المجتمع .

وهكذا العلاقة بين فساد الفرد والمجتمع علاقة متبادلة .. لا تبرز منها معظم شخصيات كاتينا الكبير، فعميلة .. مشغولة بالعمل خارج نطاق المفق .. العالم الذي يتمثل في الملابس والحل والشراف، ولذا فهي تتسلخ من الزفاف وتتروك مع أول طلاق (زواج) حتى لو كان الثمن هو نفسها .. أول مرة (وحيدة) لو كانت السطوح الطائر فإن غيبسة بدماعها وفقرها وعدم احتضان المجتمع لها تقع فريسة سهلة في يد (سلمان جبان) تثبت لنفسها أنها أنثى .. وحسين يتكرر لها تسقط غائبا، وتحترف الدعارة لأشباع وفيها والانتقام من انكار المجتمع لها

والمؤرخ آتور غير متكرر في دوافع السقوط
تشبهه «زنب» .. فيعد تعرضها
للاغتصاب الجسدي المهيمن من قبل السلطة
و دون وجود وهي سياسي تحمي به ..
يسهل سقوطها واستغلالها من قبل نفس
السلطة التي اغتصبتها وتستمر في طريق
السقوط وتعذيب النفس فتحترب الدعارة
على طريقة طيلات نجيب محفوظ .

أما ورنه فستطيع أن تعتبره التمدد الأكثر انتشاراً وتكراراً للحرى في وقتنا الحاضر . فسقطوا لها أن يكون خارج منظومة العادات والتقاليد كسقوط الأهرام فيفسد وزينها ، بل هو سقوط داخل الأهرام الشريعه التي يباركها المجتمع . .
فلاستسلام لسياسة الأمر الواقع في مجال المشاعر ، والتضحية بالبر والمحب على سبيل الشقة والزوج القادر المأبى ، هو ما نرى في واقعنا .
وإن اتخذ شكلاً شرعياً ؟

المراجع

- (١) فنى سلامه : الفكر الاجتماعى
فى الرواية المصرية ، سلسلة أقرأ ، العدد
٤٥٨ ، أكتوبر ١٩٨٠ .
- (٢) إبراهيم حاصر : نجيب محفوظ
سياسيا ، مجلة الهلال ، عدد خاص عن
نجيب محفوظ .
- (٣) يوسف الشارونى : الروائيون
ثلاثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة
١٩٨٠ .
- (٤) نبيل راضى : قضية الشكل الفنى
عند نجيب محفوظ ، دراسة تحليلية لأسوأها
الفكرية والجمالية ، الهيئة المصرية للكتاب
سنة ١٩٧٥ .
- (٥) حلمى بدر : الاتجاه الواقعى فى
الرواية المصرية ، دار المعارف ، الطبعة
الأولى سنة ١٩٨١ .
- (٦) نور الشريف : المرأة فى ثلاثية
نجيب محفوظ ، مجلة فكر ، العدد السابع
سنة ١٩٧٠ .
- (٧) طه وادى : صورة المرأة فى
الرواية ، مركز كتب الشرق الأوسط ،
القاهرة ، سنة ١٩٧٣ .
- (٨) محمد حسن عبد الله : الاسلامية
والروحانية فى أدب نجيب محفوظ ، مكتبة
مصر .
- (٩) طه وادى : مرجع سابق .
- (١٠) نور الشريف : مرجع سابق .
- (١١) محمود امين العالم : تأملات فى
عالم نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية للكتاب
سنة ١٩٧٠ .
- (١٢) مجلة الهلال : مرجع سابق .
- (١٣) نبيل راضى : مرجع سابق .
- (١٤) مجلة الهلال : مرجع سابق .
- (١٥) هاشم الحناص : نجيب محفوظ
على الشاشة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
سنة ١٩٧٥ .
- (١٦) نبيل راضى : مرجع سابق .
- (١٧) مصطفى حسيكى : الإنسان
والتخلف ، دراسة فى سيكولوجية الإنسان
المفهور ، معهد الأنعام العربى ، سوريا .



لتدب دور (حاسم الراى) بدلا من الشخصية المحورية ، غير أنها لا تلبث - فى جميع الحالات - أن تتوحد مع الحدث إلى نقطة المركز من جديد .

أى أن كل الظروف والروايد تلقى جميعها فى مجرى الشخصية المحورية .

وخلال هذه الشخصية وخلال حركة الفعل الإيجائى أو الفعل السلبى يتأكد درجة الوعى ، فهى تبدأ من الفصل الخطأ . لتصل منه إلى الفعل القائم ، وتتحدد محاولات هذه الشخصيات لتنتهى الأعمال مجازاً إلى درجة من درجات الوعى الوسيط ، فبعضها يعاود الوعى الواقع - كما هو الحال عند عاشور الأول أو عاشور الحفيد - ويعاود إلى الوعى الذى يتجاوز الواقع لما يجب أن يكون ، غير أن بعض الشخصيات الأخرى - من آل النابجى - تظل دائرة فى حيرة الوعى الخطأ أو انتقاء الوعى الإيجائى .

ويبدو أن التحول فى الشخصيات أثناء توالى الإقصاء الفنية يشير إلى تغير فى مستويات الوعى ، فقد تحمل شخصية مستوى كاملاً من الوعى الممكن كما عاشور النابجى ، غير أن هذا الوعى يكون قد سبقه وعى سائد أو حتى خاطئ ، بحكم الصراع بين الخير والشر أو بين الصواب والخطأ ، ويجرد أن يرسل عاشور الأول ولكنه شمس الدين حتى لنحظ هبوطاً فى درجات الوعى تتمثل فى هذه الأخطاء/الشخصيات المأبقة فى دائرة المحاق ، حتى إذا ما أشرف نحن الحقام على نهايته ، حتى تبدل العبيد من التوابع التى تقترب وتبرز ويبدأ من ختام الملحمة لتصل إلى درجة الوعى الكامل خلال مواقف الشخصيتين الأخرتين .

إن فتح الباب وعاشور الحفيد يمثلان تنوعين لها خصائص فريدة دون أن يتبعدا عن اللحن (الموضوع) الرئيسى بل يكونان جزءاً من أدواته وأسلوبه ، وإن كانا يتميزان بما يمكن أن يضيف إلى لحن الاحتكام تنوعه أساسية .

ملحمة الحرافيش الشخصية والرمز

مصطفى عبد الغنى

أولاً : الشخصية :

تعتمد الحرافيش فى شخصياتها على الشخصية المحورية دائماً ، وفى إطار صراع الشخصية مع الظروف المعاكسة لها (المال/الوجاعة/النفوذ . . الخ) أو مع شخصيات أخرى لتأكيد الحدث الرئيسى فى العمل .

وثمة عناصر درامية أو ملحمة يمكن أن نشير لها حين نتوقف عند هذه الشخصية المحورية فى إطار (الملحمة) . .

ومن هذا ما يلاحظ أن هذه الشخصية تظهر وتختفى طيلة اللحن الرئيسى تحت سميات أخرى وحدثات متباعدة ، كما قد يدفع الكاتب ببعض الشخصيات الأخرى

ربما كانت الشخصية والرمز من أهم العناصر الفنية فى ملحمة نجيب محفوظ (الحرافيش) ، فالشخصية تولد بشخصية البطل ، أو الأبطال الذى يتحولون مع توالى السرد إلى ملامح كربونية أخرى من البطل الأول ، أو تتحول إلى (نماذج) مشابهة للنموذج الأول حتى تكاد تتلاشى فى الشخصية الأولى ، هنا ، وهى شخصية (عاشور النابجى) .

أما الرمز ، فإنه لا يخلو شكل من أشكال الملحمة منه ، سواء كان رمزاً أدبياً فى (الملاحم الأدبية) ، أو رمزاً شعبياً فى (الملاحم الشعبية) ، بما يؤكده بقدر توالى الرمز وتواجده من الدرجات فى هذا العمل أو ذاك بقدر ما يزيد قيمة العمل ويزيد رصيده لدى أصحابه .

وعلى هذا النحو ، فسوف نولى فى هذه الملحمة بهذين العنصرين (رغم وجود عناصر كثيرة أخرى) ما يحتويان على قيمة تحمل قيمة العمل وتؤكد .

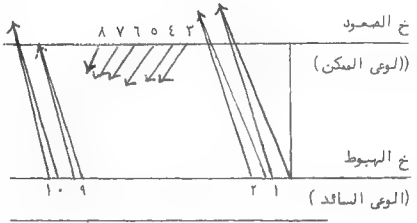
٣٤ • القاهرة ٩٢ • العدد ٩٢ • ٩ • ١٠ • ١١ • ١٢ • ١٣ • ١٤ • ١٥ • ١٦ • ١٧ • ١٨ • ١٩ • ٢٠ • ٢١ • ٢٢ • ٢٣ • ٢٤ • ٢٥ • ٢٦ • ٢٧ • ٢٨ • ٢٩ • ٣٠ • ٣١ • ٣٢ • ٣٣ • ٣٤ • ٣٥ • ٣٦ • ٣٧ • ٣٨ • ٣٩ • ٤٠ • ٤١ • ٤٢ • ٤٣ • ٤٤ • ٤٥ • ٤٦ • ٤٧ • ٤٨ • ٤٩ • ٥٠ • ٥١ • ٥٢ • ٥٣ • ٥٤ • ٥٥ • ٥٦ • ٥٧ • ٥٨ • ٥٩ • ٦٠ • ٦١ • ٦٢ • ٦٣ • ٦٤ • ٦٥ • ٦٦ • ٦٧ • ٦٨ • ٦٩ • ٧٠ • ٧١ • ٧٢ • ٧٣ • ٧٤ • ٧٥ • ٧٦ • ٧٧ • ٧٨ • ٧٩ • ٨٠ • ٨١ • ٨٢ • ٨٣ • ٨٤ • ٨٥ • ٨٦ • ٨٧ • ٨٨ • ٨٩ • ٩٠ • ٩١ • ٩٢ • ٩٣ • ٩٤ • ٩٥ • ٩٦ • ٩٧ • ٩٨ • ٩٩ • ١٠٠ • ١٠١ • ١٠٢ • ١٠٣ • ١٠٤ • ١٠٥ • ١٠٦ • ١٠٧ • ١٠٨ • ١٠٩ • ١١٠ • ١١١ • ١١٢ • ١١٣ • ١١٤ • ١١٥ • ١١٦ • ١١٧ • ١١٨ • ١١٩ • ١٢٠ • ١٢١ • ١٢٢ • ١٢٣ • ١٢٤ • ١٢٥ • ١٢٦ • ١٢٧ • ١٢٨ • ١٢٩ • ١٣٠ • ١٣١ • ١٣٢ • ١٣٣ • ١٣٤ • ١٣٥ • ١٣٦ • ١٣٧ • ١٣٨ • ١٣٩ • ١٤٠ • ١٤١ • ١٤٢ • ١٤٣ • ١٤٤ • ١٤٥ • ١٤٦ • ١٤٧ • ١٤٨ • ١٤٩ • ١٥٠ • ١٥١ • ١٥٢ • ١٥٣ • ١٥٤ • ١٥٥ • ١٥٦ • ١٥٧ • ١٥٨ • ١٥٩ • ١٦٠ • ١٦١ • ١٦٢ • ١٦٣ • ١٦٤ • ١٦٥ • ١٦٦ • ١٦٧ • ١٦٨ • ١٦٩ • ١٧٠ • ١٧١ • ١٧٢ • ١٧٣ • ١٧٤ • ١٧٥ • ١٧٦ • ١٧٧ • ١٧٨ • ١٧٩ • ١٨٠ • ١٨١ • ١٨٢ • ١٨٣ • ١٨٤ • ١٨٥ • ١٨٦ • ١٨٧ • ١٨٨ • ١٨٩ • ١٩٠ • ١٩١ • ١٩٢ • ١٩٣ • ١٩٤ • ١٩٥ • ١٩٦ • ١٩٧ • ١٩٨ • ١٩٩ • ٢٠٠ • ٢٠١ • ٢٠٢ • ٢٠٣ • ٢٠٤ • ٢٠٥ • ٢٠٦ • ٢٠٧ • ٢٠٨ • ٢٠٩ • ٢١٠ • ٢١١ • ٢١٢ • ٢١٣ • ٢١٤ • ٢١٥ • ٢١٦ • ٢١٧ • ٢١٨ • ٢١٩ • ٢٢٠ • ٢٢١ • ٢٢٢ • ٢٢٣ • ٢٢٤ • ٢٢٥ • ٢٢٦ • ٢٢٧ • ٢٢٨ • ٢٢٩ • ٢٣٠ • ٢٣١ • ٢٣٢ • ٢٣٣ • ٢٣٤ • ٢٣٥ • ٢٣٦ • ٢٣٧ • ٢٣٨ • ٢٣٩ • ٢٤٠ • ٢٤١ • ٢٤٢ • ٢٤٣ • ٢٤٤ • ٢٤٥ • ٢٤٦ • ٢٤٧ • ٢٤٨ • ٢٤٩ • ٢٥٠ • ٢٥١ • ٢٥٢ • ٢٥٣ • ٢٥٤ • ٢٥٥ • ٢٥٦ • ٢٥٧ • ٢٥٨ • ٢٥٩ • ٢٦٠ • ٢٦١ • ٢٦٢ • ٢٦٣ • ٢٦٤ • ٢٦٥ • ٢٦٦ • ٢٦٧ • ٢٦٨ • ٢٦٩ • ٢٧٠ • ٢٧١ • ٢٧٢ • ٢٧٣ • ٢٧٤ • ٢٧٥ • ٢٧٦ • ٢٧٧ • ٢٧٨ • ٢٧٩ • ٢٨٠ • ٢٨١ • ٢٨٢ • ٢٨٣ • ٢٨٤ • ٢٨٥ • ٢٨٦ • ٢٨٧ • ٢٨٨ • ٢٨٩ • ٢٩٠ • ٢٩١ • ٢٩٢ • ٢٩٣ • ٢٩٤ • ٢٩٥ • ٢٩٦ • ٢٩٧ • ٢٩٨ • ٢٩٩ • ٣٠٠ • ٣٠١ • ٣٠٢ • ٣٠٣ • ٣٠٤ • ٣٠٥ • ٣٠٦ • ٣٠٧ • ٣٠٨ • ٣٠٩ • ٣١٠ • ٣١١ • ٣١٢ • ٣١٣ • ٣١٤ • ٣١٥ • ٣١٦ • ٣١٧ • ٣١٨ • ٣١٩ • ٣٢٠ • ٣٢١ • ٣٢٢ • ٣٢٣ • ٣٢٤ • ٣٢٥ • ٣٢٦ • ٣٢٧ • ٣٢٨ • ٣٢٩ • ٣٣٠ • ٣٣١ • ٣٣٢ • ٣٣٣ • ٣٣٤ • ٣٣٥ • ٣٣٦ • ٣٣٧ • ٣٣٨ • ٣٣٩ • ٣٤٠ • ٣٤١ • ٣٤٢ • ٣٤٣ • ٣٤٤ • ٣٤٥ • ٣٤٦ • ٣٤٧ • ٣٤٨ • ٣٤٩ • ٣٥٠ • ٣٥١ • ٣٥٢ • ٣٥٣ • ٣٥٤ • ٣٥٥ • ٣٥٦ • ٣٥٧ • ٣٥٨ • ٣٥٩ • ٣٦٠ • ٣٦١ • ٣٦٢ • ٣٦٣ • ٣٦٤ • ٣٦٥ • ٣٦٦ • ٣٦٧ • ٣٦٨ • ٣٦٩ • ٣٧٠ • ٣٧١ • ٣٧٢ • ٣٧٣ • ٣٧٤ • ٣٧٥ • ٣٧٦ • ٣٧٧ • ٣٧٨ • ٣٧٩ • ٣٨٠ • ٣٨١ • ٣٨٢ • ٣٨٣ • ٣٨٤ • ٣٨٥ • ٣٨٦ • ٣٨٧ • ٣٨٨ • ٣٨٩ • ٣٩٠ • ٣٩١ • ٣٩٢ • ٣٩٣ • ٣٩٤ • ٣٩٥ • ٣٩٦ • ٣٩٧ • ٣٩٨ • ٣٩٩ • ٤٠٠ • ٤٠١ • ٤٠٢ • ٤٠٣ • ٤٠٤ • ٤٠٥ • ٤٠٦ • ٤٠٧ • ٤٠٨ • ٤٠٩ • ٤١٠ • ٤١١ • ٤١٢ • ٤١٣ • ٤١٤ • ٤١٥ • ٤١٦ • ٤١٧ • ٤١٨ • ٤١٩ • ٤٢٠ • ٤٢١ • ٤٢٢ • ٤٢٣ • ٤٢٤ • ٤٢٥ • ٤٢٦ • ٤٢٧ • ٤٢٨ • ٤٢٩ • ٤٣٠ • ٤٣١ • ٤٣٢ • ٤٣٣ • ٤٣٤ • ٤٣٥ • ٤٣٦ • ٤٣٧ • ٤٣٨ • ٤٣٩ • ٤٤٠ • ٤٤١ • ٤٤٢ • ٤٤٣ • ٤٤٤ • ٤٤٥ • ٤٤٦ • ٤٤٧ • ٤٤٨ • ٤٤٩ • ٤٥٠ • ٤٥١ • ٤٥٢ • ٤٥٣ • ٤٥٤ • ٤٥٥ • ٤٥٦ • ٤٥٧ • ٤٥٨ • ٤٥٩ • ٤٦٠ • ٤٦١ • ٤٦٢ • ٤٦٣ • ٤٦٤ • ٤٦٥ • ٤٦٦ • ٤٦٧ • ٤٦٨ • ٤٦٩ • ٤٧٠ • ٤٧١ • ٤٧٢ • ٤٧٣ • ٤٧٤ • ٤٧٥ • ٤٧٦ • ٤٧٧ • ٤٧٨ • ٤٧٩ • ٤٨٠ • ٤٨١ • ٤٨٢ • ٤٨٣ • ٤٨٤ • ٤٨٥ • ٤٨٦ • ٤٨٧ • ٤٨٨ • ٤٨٩ • ٤٩٠ • ٤٩١ • ٤٩٢ • ٤٩٣ • ٤٩٤ • ٤٩٥ • ٤٩٦ • ٤٩٧ • ٤٩٨ • ٤٩٩ • ٥٠٠ • ٥٠١ • ٥٠٢ • ٥٠٣ • ٥٠٤ • ٥٠٥ • ٥٠٦ • ٥٠٧ • ٥٠٨ • ٥٠٩ • ٥١٠ • ٥١١ • ٥١٢ • ٥١٣ • ٥١٤ • ٥١٥ • ٥١٦ • ٥١٧ • ٥١٨ • ٥١٩ • ٥٢٠ • ٥٢١ • ٥٢٢ • ٥٢٣ • ٥٢٤ • ٥٢٥ • ٥٢٦ • ٥٢٧ • ٥٢٨ • ٥٢٩ • ٥٣٠ • ٥٣١ • ٥٣٢ • ٥٣٣ • ٥٣٤ • ٥٣٥ • ٥٣٦ • ٥٣٧ • ٥٣٨ • ٥٣٩ • ٥٤٠ • ٥٤١ • ٥٤٢ • ٥٤٣ • ٥٤٤ • ٥٤٥ • ٥٤٦ • ٥٤٧ • ٥٤٨ • ٥٤٩ • ٥٥٠ • ٥٥١ • ٥٥٢ • ٥٥٣ • ٥٥٤ • ٥٥٥ • ٥٥٦ • ٥٥٧ • ٥٥٨ • ٥٥٩ • ٥٦٠ • ٥٦١ • ٥٦٢ • ٥٦٣ • ٥٦٤ • ٥٦٥ • ٥٦٦ • ٥٦٧ • ٥٦٨ • ٥٦٩ • ٥٧٠ • ٥٧١ • ٥٧٢ • ٥٧٣ • ٥٧٤ • ٥٧٥ • ٥٧٦ • ٥٧٧ • ٥٧٨ • ٥٧٩ • ٥٨٠ • ٥٨١ • ٥٨٢ • ٥٨٣ • ٥٨٤ • ٥٨٥ • ٥٨٦ • ٥٨٧ • ٥٨٨ • ٥٨٩ • ٥٩٠ • ٥٩١ • ٥٩٢ • ٥٩٣ • ٥٩٤ • ٥٩٥ • ٥٩٦ • ٥٩٧ • ٥٩٨ • ٥٩٩ • ٦٠٠ • ٦٠١ • ٦٠٢ • ٦٠٣ • ٦٠٤ • ٦٠٥ • ٦٠٦ • ٦٠٧ • ٦٠٨ • ٦٠٩ • ٦١٠ • ٦١١ • ٦١٢ • ٦١٣ • ٦١٤ • ٦١٥ • ٦١٦ • ٦١٧ • ٦١٨ • ٦١٩ • ٦٢٠ • ٦٢١ • ٦٢٢ • ٦٢٣ • ٦٢٤ • ٦٢٥ • ٦٢٦ • ٦٢٧ • ٦٢٨ • ٦٢٩ • ٦٣٠ • ٦٣١ • ٦٣٢ • ٦٣٣ • ٦٣٤ • ٦٣٥ • ٦٣٦ • ٦٣٧ • ٦٣٨ • ٦٣٩ • ٦٤٠ • ٦٤١ • ٦٤٢ • ٦٤٣ • ٦٤٤ • ٦٤٥ • ٦٤٦ • ٦٤٧ • ٦٤٨ • ٦٤٩ • ٦٥٠ • ٦٥١ • ٦٥٢ • ٦٥٣ • ٦٥٤ • ٦٥٥ • ٦٥٦ • ٦٥٧ • ٦٥٨ • ٦٥٩ • ٦٦٠ • ٦٦١ • ٦٦٢ • ٦٦٣ • ٦٦٤ • ٦٦٥ • ٦٦٦ • ٦٦٧ • ٦٦٨ • ٦٦٩ • ٦٧٠ • ٦٧١ • ٦٧٢ • ٦٧٣ • ٦٧٤ • ٦٧٥ • ٦٧٦ • ٦٧٧ • ٦٧٨ • ٦٧٩ • ٦٨٠ • ٦٨١ • ٦٨٢ • ٦٨٣ • ٦٨٤ • ٦٨٥ • ٦٨٦ • ٦٨٧ • ٦٨٨ • ٦٨٩ • ٦٩٠ • ٦٩١ • ٦٩٢ • ٦٩٣ • ٦٩٤ • ٦٩٥ • ٦٩٦ • ٦٩٧ • ٦٩٨ • ٦٩٩ • ٧٠٠ • ٧٠١ • ٧٠٢ • ٧٠٣ • ٧٠٤ • ٧٠٥ • ٧٠٦ • ٧٠٧ • ٧٠٨ • ٧٠٩ • ٧١٠ • ٧١١ • ٧١٢ • ٧١٣ • ٧١٤ • ٧١٥ • ٧١٦ • ٧١٧ • ٧١٨ • ٧١٩ • ٧٢٠ • ٧٢١ • ٧٢٢ • ٧٢٣ • ٧٢٤ • ٧٢٥ • ٧٢٦ • ٧٢٧ • ٧٢٨ • ٧٢٩ • ٧٣٠ • ٧٣١ • ٧٣٢ • ٧٣٣ • ٧٣٤ • ٧٣٥ • ٧٣٦ • ٧٣٧ • ٧٣٨ • ٧٣٩ • ٧٤٠ • ٧٤١ • ٧٤٢ • ٧٤٣ • ٧٤٤ • ٧٤٥ • ٧٤٦ • ٧٤٧ • ٧٤٨ • ٧٤٩ • ٧٥٠ • ٧٥١ • ٧٥٢ • ٧٥٣ • ٧٥٤ • ٧٥٥ • ٧٥٦ • ٧٥٧ • ٧٥٨ • ٧٥٩ • ٧٦٠ • ٧٦١ • ٧٦٢ • ٧٦٣ • ٧٦٤ • ٧٦٥ • ٧٦٦ • ٧٦٧ • ٧٦٨ • ٧٦٩ • ٧٧٠ • ٧٧١ • ٧٧٢ • ٧٧٣ • ٧٧٤ • ٧٧٥ • ٧٧٦ • ٧٧٧ • ٧٧٨ • ٧٧٩ • ٧٨٠ • ٧٨١ • ٧٨٢ • ٧٨٣ • ٧٨٤ • ٧٨٥ • ٧٨٦ • ٧٨٧ • ٧٨٨ • ٧٨٩ • ٧٩٠ • ٧٩١ • ٧٩٢ • ٧٩٣ • ٧٩٤ • ٧٩٥ • ٧٩٦ • ٧٩٧ • ٧٩٨ • ٧٩٩ • ٨٠٠ • ٨٠١ • ٨٠٢ • ٨٠٣ • ٨٠٤ • ٨٠٥ • ٨٠٦ • ٨٠٧ • ٨٠٨ • ٨٠٩ • ٨١٠ • ٨١١ • ٨١٢ • ٨١٣ • ٨١٤ • ٨١٥ • ٨١٦ • ٨١٧ • ٨١٨ • ٨١٩ • ٨٢٠ • ٨٢١ • ٨٢٢ • ٨٢٣ • ٨٢٤ • ٨٢٥ • ٨٢٦ • ٨٢٧ • ٨٢٨ • ٨٢٩ • ٨٣٠ • ٨٣١ • ٨٣٢ • ٨٣٣ • ٨٣٤ • ٨٣٥ • ٨٣٦ • ٨٣٧ • ٨٣٨ • ٨٣٩ • ٨٤٠ • ٨٤١ • ٨٤٢ • ٨٤٣ • ٨٤٤ • ٨٤٥ • ٨٤٦ • ٨٤٧ • ٨٤٨ • ٨٤٩ • ٨٥٠ • ٨٥١ • ٨٥٢ • ٨٥٣ • ٨٥٤ • ٨٥٥ • ٨٥٦ • ٨٥٧ • ٨٥٨ • ٨٥٩ • ٨٦٠ • ٨٦١ • ٨٦٢ • ٨٦٣ • ٨٦٤ • ٨٦٥ • ٨٦٦ • ٨٦٧ • ٨٦٨ • ٨٦٩ • ٨٧٠ • ٨٧١ • ٨٧٢ • ٨٧٣ • ٨٧٤ • ٨٧٥ • ٨٧٦ • ٨٧٧ • ٨٧٨ • ٨٧٩ • ٨٨٠ • ٨٨١ • ٨٨٢ • ٨٨٣ • ٨٨٤ • ٨٨٥ • ٨٨٦ • ٨٨٧ • ٨٨٨ • ٨٨٩ • ٨٩٠ • ٨٩١ • ٨٩٢ • ٨٩٣ • ٨٩٤ • ٨٩٥ • ٨٩٦ • ٨٩٧ • ٨٩٨ • ٨٩٩ • ٩٠٠ • ٩٠١ • ٩٠٢ • ٩٠٣ • ٩٠٤ • ٩٠٥ • ٩٠٦ • ٩٠٧ • ٩٠٨ • ٩٠٩ • ٩١٠ • ٩١١ • ٩١٢ • ٩١٣ • ٩١٤ • ٩١٥ • ٩١٦ • ٩١٧ • ٩١٨ • ٩١٩ • ٩٢٠ • ٩٢١ • ٩٢٢ • ٩٢٣ • ٩٢٤ • ٩٢٥ • ٩٢٦ • ٩٢٧ • ٩٢٨ • ٩٢٩ • ٩٣٠ • ٩٣١ • ٩٣٢ • ٩٣٣ • ٩٣٤ • ٩٣٥ • ٩٣٦ • ٩٣٧ • ٩٣٨ • ٩٣٩ • ٩٤٠ • ٩٤١ • ٩٤٢ • ٩٤٣ • ٩٤٤ • ٩٤٥ • ٩٤٦ • ٩٤٧ • ٩٤٨ • ٩٤٩ • ٩٥٠ • ٩٥١ • ٩٥٢ • ٩٥٣ • ٩٥٤ • ٩٥٥ • ٩٥٦ • ٩٥٧ • ٩٥٨ • ٩٥٩ • ٩٦٠ • ٩٦١ • ٩٦٢ • ٩٦٣ • ٩٦٤ • ٩٦٥ • ٩٦٦ • ٩٦٧ • ٩٦٨ • ٩٦٩ • ٩٧٠ • ٩٧١ • ٩٧٢ • ٩٧٣ • ٩٧٤ • ٩٧٥ • ٩٧٦ • ٩٧٧ • ٩٧٨ • ٩٧٩ • ٩٨٠ • ٩٨١ • ٩٨٢ • ٩٨٣ • ٩٨٤ • ٩٨٥ • ٩٨٦ • ٩٨٧ • ٩٨٨ • ٩٨٩ • ٩٩٠ • ٩٩١ • ٩٩٢ • ٩٩٣ • ٩٩٤ • ٩٩٥ • ٩٩٦ • ٩٩٧ • ٩٩٨ • ٩٩٩ • ١٠٠٠ • ١٠٠١ • ١٠٠٢ • ١٠٠٣ • ١٠٠٤ • ١٠٠٥ • ١٠٠٦ • ١٠٠٧ • ١٠٠٨ • ١٠٠٩ • ١٠١٠ • ١٠١١ • ١٠١٢ • ١٠١٣ • ١٠١٤ • ١٠١٥ • ١٠١٦ • ١٠١٧ • ١٠١٨ • ١٠١٩ • ١٠٢٠ • ١٠٢١ • ١٠٢٢ • ١٠٢٣ • ١٠٢٤ • ١٠٢٥ • ١٠٢٦ • ١٠٢٧ • ١٠٢٨ • ١٠٢٩ • ١٠٣٠ • ١٠٣١ • ١٠٣٢ • ١٠٣٣ • ١٠٣٤ • ١٠٣٥ • ١٠٣٦ • ١٠٣٧ • ١٠٣٨ • ١٠٣٩ • ١٠٤٠ • ١٠٤١ • ١٠٤٢ • ١٠٤٣ • ١٠٤٤ • ١٠٤٥ • ١٠٤٦ • ١٠٤٧ • ١٠٤٨ • ١٠٤٩ • ١٠٥٠ • ١٠٥١ • ١٠٥٢ • ١٠٥٣ • ١٠٥٤ • ١٠٥٥ • ١٠٥٦ • ١٠٥٧ • ١٠٥٨ • ١٠٥٩ • ١٠٦٠ • ١٠٦١ • ١٠٦٢ • ١٠٦٣ • ١٠٦٤ • ١٠٦٥ • ١٠٦٦ • ١٠٦٧ • ١٠٦٨ • ١٠٦٩ • ١٠٧٠ • ١٠٧١ • ١٠٧٢ • ١٠٧٣ • ١٠٧٤ • ١٠٧٥ • ١٠٧٦ • ١٠٧٧ • ١٠٧٨ • ١٠٧٩ • ١٠٨٠ • ١٠٨١ • ١٠٨٢ • ١٠٨٣ • ١٠٨٤ • ١٠٨٥ • ١٠٨٦ • ١٠٨٧ • ١٠٨٨ • ١٠٨٩ • ١٠٩٠ • ١٠٩١ • ١٠٩٢ • ١٠٩٣ • ١٠٩٤ • ١٠٩٥ • ١٠٩٦ • ١٠٩٧ • ١٠٩٨ • ١٠٩٩ • ١١٠٠ • ١١٠١ • ١١٠٢ • ١١٠٣ • ١١٠٤ • ١١٠٥ • ١١٠٦ • ١١٠٧ • ١١٠٨ • ١١٠٩ • ١١١٠ • ١١١١ • ١١١٢ • ١١١٣ • ١١١٤ • ١١١٥ • ١١١٦ • ١١١٧ • ١١١٨ • ١١١٩ • ١١٢٠ • ١١٢١ • ١١٢٢ • ١١٢٣ • ١١٢٤ • ١١٢٥ • ١١٢٦ • ١١٢٧ • ١١٢٨ • ١١٢٩ • ١١٣٠ • ١١٣١ • ١١٣٢ • ١١٣٣ • ١١٣٤ • ١١٣٥ • ١١٣٦ • ١١٣٧ • ١١٣٨ • ١١٣٩ • ١١٤٠ • ١١٤١ • ١١٤٢ • ١١٤٣ • ١١٤٤ • ١١٤٥ • ١١٤٦ • ١١٤٧ • ١١٤٨ • ١١٤٩ • ١١٥٠ • ١١٥١ • ١١٥٢ • ١١٥٣ • ١١٥٤ • ١١٥٥ • ١١٥٦ • ١١٥٧ • ١١٥٨ • ١١٥٩ • ١١٦٠ • ١١٦١ • ١١٦٢ • ١١٦٣ • ١١٦٤ • ١١٦٥ • ١١٦٦ • ١١٦٧ • ١١٦٨ • ١١٦٩ • ١١٧٠ • ١١٧١ • ١١٧٢ • ١١٧٣ • ١١٧٤ • ١١٧٥ • ١١٧٦ • ١١٧٧ • ١١٧٨ • ١١٧٩ • ١١٨٠ • ١١٨١ • ١١٨٢ • ١١٨٣ • ١١٨٤ • ١١٨٥ • ١١٨٦ • ١١٨٧ • ١١٨٨ • ١١٨٩ • ١١٩٠ • ١١٩١ • ١١٩٢ • ١١٩٣ • ١١٩٤ • ١١٩٥ • ١١٩٦ • ١١٩٧ • ١١٩٨ • ١١٩٩ • ١٢٠٠ • ١٢٠١ • ١٢٠٢ • ١٢٠٣ • ١٢٠٤ • ١٢٠٥ • ١٢٠٦ • ١٢٠٧ • ١٢٠٨ • ١٢٠٩ • ١٢١٠ • ١٢١١ • ١٢١٢ • ١٢١٣ • ١٢١٤ • ١٢١٥ • ١٢١٦ • ١٢١٧ • ١٢١٨ • ١٢١٩ • ١٢٢٠ • ١٢٢١ • ١٢٢٢ • ١٢٢٣ • ١٢٢٤ • ١٢٢٥ • ١٢٢٦ • ١٢٢٧ • ١٢٢٨ • ١٢٢٩ • ١٢٣٠ • ١٢٣١ • ١٢٣٢ • ١٢٣٣ • ١٢٣٤ • ١٢٣٥ • ١٢٣٦ • ١٢٣٧ • ١٢٣٨ • ١٢٣٩ • ١٢٤٠ • ١٢٤١ • ١٢٤٢ • ١٢٤٣ • ١٢٤٤ • ١٢٤٥ • ١٢٤٦ • ١٢٤٧ • ١٢٤٨ • ١٢٤٩ • ١٢٥٠ • ١٢٥١ • ١٢٥٢ • ١٢٥٣ • ١٢٥٤ • ١٢٥٥ • ١٢٥٦ • ١٢٥٧ • ١٢٥٨ • ١٢٥٩ • ١٢٦٠ • ١٢٦١ • ١٢٦٢ • ١٢٦٣ • ١٢٦٤ • ١٢٦٥ • ١٢٦٦ • ١٢٦٧ • ١٢٦٨ • ١٢٦٩ • ١٢٧٠ • ١٢٧١ • ١٢٧٢ • ١٢٧٣ • ١٢٧٤ • ١٢٧٥ • ١٢٧٦ • ١٢٧٧ • ١٢٧٨ • ١٢٧٩ • ١٢٨٠ • ١٢٨١ • ١٢٨٢ • ١٢٨٣ • ١٢٨٤ • ١٢٨٥ • ١٢٨٦ • ١٢٨٧ • ١٢٨٨ • ١٢٨٩ • ١٢٩٠ • ١٢٩١ • ١٢٩٢ • ١٢٩٣ • ١٢٩٤ • ١٢٩٥ • ١٢٩٦ • ١٢٩٧ • ١٢٩٨ • ١٢٩٩ • ١٣٠٠ • ١٣٠١ • ١٣٠٢ • ١٣٠٣ • ١٣٠٤ • ١٣٠٥ • ١٣٠٦ • ١٣٠٧ • ١٣٠٨ • ١٣٠٩ • ١٣١٠ • ١٣١١ • ١٣١٢ • ١٣١٣ • ١٣١٤ • ١٣١

وهذا يصل بنا إلى عنصر آخر يرتبط بهذا العنصر . .

ولأن العناصر الفاعلة تماثل في الفعل الإيجابي للبطل ، فيتحول إلى اسطورة ، فإن الشخصيات تتشابه إلى درجة يمكن معها أن يمزج هذه الشخصيات كلها في شخصية واحدة ، فإذا الشخصيات تتشابه في عديد من الخصائص وتتمازج في عديد من الصيغ ، غير أنها في نهاية الأمر توصي بخصائص تقنية كثيرة تؤدي إلى شخصية واحدة هي شخصية عاشور الناجي .

إن عاشور الناجي - وهو ما نلقيه لنا بشكل ما التوابعات المتوالية - يبدأ مع تطور الأحداث والوقوع بين طرفي الشر والخير ليدرك من هذا كله قانون الكون ، فيصل في نهاية رحلته إلى رموز هذا القانون بأشكال العدالة والاكثار من الحرافيش حوله .

واللحن كله يؤكد (الأثر) الرئيسي للملحمة من خلال مصائر الشخصيات التي تكون أفعالها منبثقة من هذا الأثر الرئيسي على اعتبار أنه يمثل درجات الوعي في هيوطها أو صعودها كما يوضحه لنا هذا الشكل .



الأرقام ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨ تشير إلى الشخصيات التي تبدأ من خط الهبوط لتصل منه (سواء الشخصيات الأولى أو الأخيرة) إلى خط الصعود وتجاوزه ، بينما بقية الشخصيات بما تمثله الأرقام ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨ تشير إلى هذه الشخصيات التي تبدأ من خط الصعود (يفعل السلف) لتصل إلى خط الهبوط .

وعلى هذا النحو ، فنحن أمام تباينات كثيرة ، غير أن هذه التباينات هي التي تمثل في نهاية الأمر الإضافات الفنية التي تكون من أدوات البناء في اللحن الرئيسي (أو الشخصية المكتمة) ، وهي إضافات تكون منبثقة من الموضوع الرئيسي ومكملة له .

وهنا نصل إلى عنصر ثالث

والقوة هنا لا تكون بالكشف عن قوة الحرافيش (والتنبيه إليها فقط ، وإنما

محاولة صياغتها ضمن القانون العام للعمل ، بأن يحاول الحاكى أن يؤكد أن الكشف عن هذا القانون يكون بالعمى إلى تغيير (الحال الساكنة التي تحول بين الناس وبين تجاوزه .

وقد يكون من الأولى أن نرى هذا بشكل أكثر دقة حين نحاول أن نصيغ رموزه خلال الشكل الآتي :

آل الناجي	العدل	القوة
عاشور الناجي	x	x
شمس الدين	x	x
سليمان	-	-
سماعة	-	-
قرة عيف	x	-
زهرة	-	-
حلال	-	-
سماعة	-	-
نتع الباب	x	-
عاشور	x	x

لقد كان عاشور الأول أول من فهم رمز القانون ، ومن ثم حرص عليه ، وساربعه ولده شمس الدين ، غير أن آل الناجي بعد ذلك راحوا يهضون في تنوعات غافلة عن القانون العام أو للحن الرئيسي من ثم ، لم نعر على أي منهم من حاول الوصول إلى أقصى طرق القانون (التوت/النبوت) حتى وصلنا إلى عاشور الأخير ، لقد استفاد بتجارب آل الناجي السابقة كلها ، فراح يحرص دائما بعد تأملاته الطويلة بين التكية ووسط الحرافيش على الفهم والفعل .

ومن ثم ، فإن كلمات الحاكى الأخيرة تزخر بالإيماءات التي تؤكد اكتمال اللحن على يد عاشور الخفيد ، يقول المتن : وجد عاشور السرواية والسيبل والخوض والكتاب ، وإنشا كتابا جديدا يتسع لأبناء الحرافيش . . ونقصد بها السمات الملحمية التي تتميز بها الشخصية ، ومن أهمها ما يتصل بالطفولة عاشور الناجي - خاصة - تظل حدثا غير عادي ، فقد عثر عليه الشيخ فطرة زيدان أثناء سيره إلى المسجد ، وقد كان (لقيطا) ، وقد كانت طفولته تتخلو من الألم وما كاد يبلغ العشرين حتى رحل عنه أبواه بالنتي ، فلم يتزل قط في الرذيلة ، ولم يطلب قط - كشيقيقه غير

الشقيق - ما في يد الناس ، ولم يستخدم قوته - كغيره - فيما يضر الآخرين .

وتدخل العناصر الطبيعية لتجسد شخصية عاشور معنى مجرداً يحسد (النموذج) الواحد في آل الناجي فيما بعد ، فالطامون الذي يجل ياهل الحى يدفع به الى الهجرة بعد رؤية تدفع به الى الجبل ، ويدفع به الجبل لشهور الى محاولة التقرب من أناسيد التكية ومحاولة فهم قانون الكون أكثر ، ويعود بعد زوال الخطر لتجسيد صلاحه الشخصية أكثر هذا العالم الذي تتحدد فيه المفردات حول حياة جديدة تميز عالمه الصوفي النبيل : السيل ، الزاوية ، الحارة ، التكية ، الطير . . وما الى ذلك .

وقد يكون الحلم أو الرؤيا من أكثر العناصر الملحمية تشكيلاً في شخصية عاشور هنا ، فهو يعلم مرة بالشيخ عفرة زيدان - الأب الذي تبناه - ليدفع به ابان الكوليرا بعيداً عن الغير ، وهو مرة أخرى يلتقى - في الحلم كذلك - بعيداً الى الطريق (الخلاه) ، وتتعدد صور الحلم أو الرؤيا عند اختفاء عاشور بالفعل مما يؤكد دور هذه الاحلام في دفع الاحداث الى مدامها الذي قدر لها .

وهنا نصل الى العنصر الثاني . .

ثانياً : الرمز :

وقد يكون الرمز من الاهمية بحيث نخضع له موضعاً خاصاً . .

لعم المؤكد أن الرمز من أهم القيم التي تتردد في هذا العمل وأهمها .

ولا يعنى هذا أن الرمز يظل القيمة التعبيرية الوحيدة في (الحرافيش) ، وإنما تزخر الملحة بكثير من القيم التعبيرية الأخرى : كالميت واللا معقول والتغريب والتوصوف . . وما الى ذلك ، غير أن الرمز يظل أكثر القيم استمراره للنظر واغراءه بالتأمل عنده لارتباطه بكثير من دلالات العمل وأحداثه .

إن قارئه نجيب محفوظ يلاحظ سباحة هذه القيمة - الرمز - في عديد من أعماله السابقة خاصة الحرافيش من أمثال (ثروة فوق النسييل) و (اللص والكلاب) و (ميرامار) . . إلى غير ذلك ، غير انها تصل الى اقصاها في (الحرافيش) بوجه خاص .



فلتوقف عند هذه مفردات نستطيع أن نقضى منها الى هذا العالم الرمزي .

إن كل مفردة هنا من مفردات الملحة تكاد تحمل رمزاً مكثفاً دالاً لفعل خارج العالم الرمزي ، فعل الرغص مما يزرعه من سمات رمزية ، فإنه يقضى الى العالم الواقعي ويثره .

من أهم المفردات الرمزية هنا تظل (التكية) تمثل الاشماع الرئيسى ، فتعنى أمام (التكية) تقف أمام (كود) يحتمل معنى معيناً للكون كله ، حيث هذه الاناشيد التي تخرج منها آتاه الليل وأطراف النهار ، وهذا المعنى الغامض يتسلل الى كل المراتب فيفضي على هذا العالم جواً أسطورياً معلقاً .

وبعد قربنا من هذا المعنى الغامض بقدر اقتربنا من قانون الوجود كما نحاول لوحات الملحة أن تقدمه لنا .

إننا في خرة حيرة عاشور الناجي في الحكاية الأولى نلاحظ أنه دائم الخروج من البيت الى الساحة ، وينفرد هناك باناشيد التكية مستلهماً منها هذا الفيض النوراني ، وتوالى وجود هذه الجملة البسيطة في المتن ، نقول (حق باب الاناشيد لكنه لم يفتح) .

وفي حيرة شمس الدين - الأين - حزناً على ابيه يروعه انه لا يفهم لغة التكية

وأناشيدها ، أنه ينظر اليها نظرة خائفة (هي شاهد لا يدلي بشهادته) (٨٧) .

وهي نفس الحيرة التي احس بها عزيز في موصح آخر أمام تقعد الاحداث (عم تفصح أناشيد التكية ؟ لم تعذب المجانين بالسعادة) (٣٧٥) . وتحول الحيرة الى أمر واقع ، وترتبط دائماً بالمرحوب الذي ينتهى اليه عاشور الناجي سواء كان الشخصية الأولى أو الشخصيات التالية من آل الناجي ، غير أن أهم ما يلاحظ هنا أن غموض التكية وأناشيدها يقرن بحالة الحيرة التي تنتهى بصاحبها الى الاظلام التام ، أما حين تشرق شملة الوصي الابحاثي في السهول ، فإن عاشور/ الحفيد سرعان ما يبتدى الى اسرار التكية ويبتدى بمفاتيحها .

ان التكية لانيب أناشيدها الغامضة لاجد ، وإنما يفهم كتبها فقط كل من يحاول ان يجهد ليفهم رموزها ويتوحد معها .

ومن هنا يلحظ ، أنه كلما قرب أحد من رموزها وبتع أحد مفاتيحها ، يكون قد قرب قبلاً من فهم قانون التكية (الحير/ القوة) .

وعلى هذا تتعدد مواقف آل الناجي بما يتوحد موقف التكية وصلها المعين الغامض .

ويمكن أن يفهم أكثر رموز التكية في آخر شخصيات آل الناجي . . فمساحة الشخصية المحورية في الحكاية التاسعة يعانى طويلاً في محاولة الاعتدال الى هذا السير ، وهو في معاناته يصل الى أحد رموز القانون فقط ولا يفلح في الوصول الى الآخر ، يصل الى قيمة العدل حين يسهم في إضاعة الحرافيش الى الثورة أو إعادة الثورة اليهم ، ويمكن معهم من أن يقضى على الحاكم الظالم . القوة السابق - غير أنه ما كاد يحقق هذا الحلم ، ويركن اليه غير مدرك أن الأهم من الحلم الحفاظ عليه ، حتى يستكين الى الحرافيش بدون تنظيم القوة التي تحمي انتصارهم ، ومن هنا ، فإنه يفشل تماماً في استيعاب أناشيد التكية .

يقرب مساحة من الاناشيد لكنه لا يستوعبها تماماً ، وهو ما لا يحدث مع عاشور الحفيد ، فقد استطاع أن يقرب أكثر من سلفه ، فقد امتل القانون برمزي (القوة/ العدل) ، ومن ثم ، فإنه راح يجتسب أناشيد وغرب منها ويلبذ فيها .

لقد منحته الأناشيد نفسها لأنه عرف الطريق إليها .

وبلاحظ أن فترة المعاناة التي عاشها عاشور هي الفترة التي سمع فيها نداء الاناشيد الغامض ، وبقدر ما كان يسمى إلى تلك قانون التكية وفهمه ، بقدر ما كان النداء الغامض للتكية يدهوه (ظل نداء خفي يدعو عاشور الى ساحة التكية ليغرب مع الاناشيد) (٥٣١) .

والملاحظ أيضاً أن الفترة التي انتهت فيها من حيرته وعول على الحرافيش واهتدى إلى العدل كانت هم الفترة .

العدل كانت هي الفترة التي امتك فيها - بالفعل - أسرار التكية ، فبعد أن تم له النصر ، وأصبح هو (الفتوة) الجديد ، واقتلع كل مظاهر الفساد لفسفه - جلال صاحب اجلالة - الى غير ذلك ، كان أول ما فعله أن انجه الى التكية .

(ذهب الى ساحة التكية ليقفرد بنفسه في ضوء التجوع ورحاب الاناشيد . تربع فوق الارض مستتباً الى الرضا ولطاقة الجو . لحظة من لحظات الحياة النادرة التي تستقيم فيها عن نور صاف . لا شكوى من عضواؤا خاطرة او زمان او مكان . كان الاناشيد الخاصة تقصص عن اسرارها وبلا لسان . وكأنما أدرك لم تعرفوا ببلايا الاصعمية واغلقوا الابواب (٥٦٧،٥٦٨) .

وهنا نتوقف عند رمز آخر من رموز الملحمة الخفية .. رمز الأعجمية ، أو ترتيب هذه الأناشيد بلغة أعجمية لا يفهمها سامعها مهما حاول أن يقرب منها ويحل طلاسمها .

لماذا نأق لفة الأثسيد عربية غامضة .
فعل الرغم من أن التكية وأناشيدها
ترتبط بالتصوف وعوالمه . . فلماذا يمكن أن
نرى في هذا العالم الصوفي رمزا وأغيا لنقل
دلالات الكاتب خلال المقرة، والأجواء ،
فملاحظة الأساسية في العمل تلك الأبيات
الشعرية التي يشها الكاتب من أن آخر كلاما
أراد التعبير عن موقف خاص .

والعود إلى أصول هذه الآيات الشعرية بعد ترجمتها يتضح لنا أنها للشاعر الإيراني الصوفي المعروف حافظ الشيرازي، وقد أثر أن يثبتها صاحب الملحمة هنا كما هي بالفارسية، من قناعة، مؤداها، أن لغة التكية هي شبه بلغة الكون، يقرأها كل من يحاول قراءتها بالطريقة التي تستهواها، وفيهمها كل من يحاول أن يقترب منها كما يحسن لها.

إنها لغة الكون ، أو لغة التكية التي تزخر بالرموز الموقداه . .

وقد كان من الممكن أن يثبت نجيب محفوظ هذه الآيات بالعربية الفصحى ، وخاصة ، إنها مترجمة بالعربية الفصحى

بالفعل في كتب العربية ، غير أنه أثر ذلك
ليتمكن بالمفوض الذي يحيط بها من تعميق
المعنى الرمزي طيلة السرد الأسطوري .

ومراجعة هذه الآيات يتأكد لنا من
ترجمتها أنها في نصها الفارسي لا تخلو من هذا
العالم الصوفي الخافض العذب في آن ، إن
عاشور النجى — على سبيل المثال — حين
يهاجر في القصر بعيدا عن الوفاء ، وأنشاء
مرور العربة التي قلده على الساحة ، تستقبله
ترانيل آخر الليل وهي تشد ويبتين من
الشعر الفارسي ، وتكون بعد ترجمتها هنا
إيراد للمعنى على هذا النحو :

هذه اعتبارك . . ولا ملجأ في العالم ،
إلا هذه الاعتبار ، هذا بابك . .
ولا معتكس
لأمر ، إلا في هذا الخياط (٥٩)

يمكن أن نثر على مثل آخر في ساحة
(المطارد) من الظلم طويلاً ، فيعد أن
يؤوب بعد رحلة عبثية محزنة يعاود الحروب
ثانية ، حين يكتشف أن بسطة الطويل عن
العدل يسلمه الى افتقاد العدل في كل مرة ،
فيقف أمام التكية في الساحة قبل أن يضي
والأضواء تترنح بالمجهول من خلال بيتين
من الشعر يمكن إيراد ترجمة لها فيما يلي :

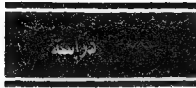
أما المنة لفراقه فلا حواء له . . فالغيث
الغيث
وأما هجره لنا فلا نهاية له . . فالغيث
الغيث (٢=٨)

والملاحظة التي لا يمكن الفرار منها هنا ، هي ، أن الأبيات الفارسية وأن بقدرت اعجمية المعنى والمبنى ، فإنها تظل شديدة الارتباط بالسياق النصي وتتوحد به .

ونستطيع بعد ذلك أن نعدد الكثير من
صور الرمز وإيماءاته من أمثال : الفتوة
والحارة والساحة والسييل وما إلى ذلك ،
تحضى كلها في السياق ، وتبدل على يدي رمزية
أعققت منها ، تتوالى بشكل مستمر أثناء تطور
الأحداث ، وتتخطف في أجزاء الشبكة
الأسطوانية المعقدة لتتحول إلى فعل جلد
يضيف إلى العمل لا أن يظل شكلاً غير موج
ظن

ويلهى أن الرمز هنا يعبر عن الرمز
ويسهم به في الوصول الى درجة الوعي
الممكن الذي يرتفع من درجة الوعي الواقع
إلى درجات أخرى للتشوف والبحث عن
الحقيقة ومحاولة فهمها





مفهوم التجديد عند نجيب محفوظ

مجدي أحمد توفيق

«الجديد دائماً ليس هو الموضوع الذي لم يطرأ من قبل، بل هو الفنان. والفنان هو إنسان وعصر وحضارة. وكل جيل وجهة نظره في موضوعات ثابتة في جميع الأزمان».

فالتجديد عند نجيب ليس مشكلة اختلاف في جزئيات التعبير كما تصور النقد القديم، لكنه مردود إلى المبدع الذي هو نافذة على العصر والحضارة من وجهة نظر جيل. والحق أن هذه العبارة من نجيب يمكن أن تكون مدخلاً لجميع أدبه فيها تصريح بفكرة الأجيال، وأغلب - إن لم نقل جميع - روايات نجيب تندرج - فيما يرى النقاد - تحت ما يسمى بروايات «الأجيال». وفي عبارته تصريح بإدراكه الحلي المشبوب لفكرة الزمن، بوعي القوى الناضجة بالبعد الاجتماعي للإبداع الفني.

في هذا المقال دفاع «حر» عن أهم الرواية، وتأكيده قاطع على قدرتها على تجاوز الأزمة والاستمرار ما استمرت الحياة، وما استمرت حاجة الإنسان إلى تلوق الجمال، ولغة وهي واضح بعروية الموقف الأدبي الذي يفقه من الرواية، فالأزمة أزمة أوروبية، وهي تعبير عن سقوط مشروع لكثير من القيم الراضية كما يظهر هذا في أدب كرافس، وفي أدب عربي، وأصراييا. وخلاصة المشكلة - كما طرحها النقاد أيامها - أن الرواية قد استنفدت موضوعاتها، ولم يعد هناك جديد يطرح. ويدل على أن هذه المشكلة شبيهة بما كان مطروحاً على النقد العربي القديم منذ العصر الجاهلي؛ فلقد تصور الشعراء أن معاني الشعر قد استنفدت، ولا جديد يضاف. وكان جواب النقاد القدماء بطرق يضاهون بينها المبدعون. وجاء جواب نجيب محفوظ عن الصورة المعاصرة من هذه المشكلة القديمة مختلفاً عن جواب النقاد القدماء. لقد قال نجيب:

في مطلع عام ١٩٦٤ م كثُر الحديث في مصر عن أزمة الرواية ومستقبلها، وحل النقيض مما نرصد في عام ١٩٨٨ م من أن عصرنا هذا هو «عصر الرواية»^(١) فلقد ذهبت طائفة من النقاد إلى الحكم على الرواية بالزوال!! وفي نفس الوقت لاح للنقاد أن نجيب محفوظ آنذاك قد حقق لنفسه انهماكاً جديداً في الرواية، إمتد من روايته «أولاد حارثنا» إلى روايته «الطريق». ودهت مجلة «الكاتب» التي كانت تظهر في القاهرة أيامها، نجيب إلى أن يكتب مقالاً عن اتجاهه هذا. ونستطيع أن نجد في قراءة مقال نجيب: «اتجاهي الجديد ومستقبل الرواية»^(٢) وثيقة صريحة على مفهوم التجديد عند كاتبنا الكبير.

وفي عبارته تصريحٌ بتصوره الشخصي لنفسه ، يتجلى هذا في جلدية « الفنان » ووجهة نظر الجليل للمصر والحضارة ، فالبلع عنده - أو لنقل نجيب نفسه - يشبه المرأة التي تمكس نظرة الأجيال للمحبة ، يستوعبها ، فإذا أساعها يعود فربسها فنناً وأدباً ورواية . والتجديد ، خروجاً من هذا كله ، تفتقر وجهات النظر بتغير الأجيال في الأزمان . ولقد وفق نجيب توفيقاً رائعاً في استخدام لفظي « وجهة النظر » ففي هذا التعبير معنى « المضمون » ، وليس معنى الشكل ، « إدام الشكل طريقة في النظر إلى المضمون » .

- ٢ -

وإذا حاولنا أن نحصى في تحليل عملية الإبداع الفني عند الروائي العظيم فإننا لا نستطيع أن نهمل التحليل الذي طرحه الأستاذ يحيى حقي . فإذ يحى حقي بين نوعين من أسطرة المبدعين : « النمط الديناميكي الذي تمكس أعماله وضح مصركة ، والنمط الاستاتيكي الناتج من خوض الممارك ، هذه التمثل بالأفعال أو ثورة ، فهو يضع حجراً على حجر بصير ، كأنه مهندس معماري ... » . وطبق يحيى حقي هذه القسمة على نجيب فيقول : « ونجيب محفوظ - حفظه الله لنا - أصح شاهد على الفرق بين خصائص النمطين - فمن نجد الاثنين عنده ، وهو في النمطين قد بلغ حد الكمال في التعبير الفني » .

ويغض النظر عن صحة هذه القسمة ، ويغض النظر عما فيها من راحة قوية من التقسيم التقدي القديم للإبداع الفني إلى (طبع) مترواح ، و (صنع) مهينة ، فإن ما أحسن به الأستاذ يحيى حقي بحمدته الصادق من وجود جانبين في أحدهما يعكس أدب نجيب وضح الممارك ، وضح الواقع ، وفي الثاني يعتمد على تأمل بلا ثورة ، له أساس من الصمحة . فمن حيث ينطلق الإبداع الفني عند نجيب من معطى محدث هو وجهة نظر الجليل في إطار الزمان فإنه يعكس وضح الواقع ، وصراحته ، وصدماته ، وثقافته الطيفية . ومن حيث يتألم مرضوعات ثابتة كالقدر ، أو التغير ، ومن حيث يسعى إلى إخراج عمل فني متكامل فإنه يتأمل جهوده ، وبصير ، وعظم . ومن الواضح أن هذين الجانبين

لا يتفصمان ، بل هما شطآن لثبر واحد هو عمر الإبداع .

وإذا ظن ظان أن المراد بهذه القسمة هو المراد من ثنائية المضمون والتكنيك ، بمعنى أن المضمون يشير إلى الجانب الديناميكي ، والتكنيك يشير إلى الاستاتيكي ، فإن هذا الظن ليس صحيحاً . فالتكنيك لم يمثل مشكلة عند نجيب . وتجده في المقال الذي أشرنا إليه سابقاً يقول :

« ولكن من خلال تجاربي في الرواية لم أشعر بمشكلة التكنيك بهذه الحدة ، بل إلى أحلها بمنتهى البساطة . الذي أفكر فيه وما وراءه من انفعال هو الذي يحدد في الشكل دون عناء ، ودون اكتراث بقلمه أو جلته . التكنيك بالنسبة لي مناسب أو غير مناسب ! » .

ومن هنا فالتجديد بالنسبة إلى نجيب محفوظ حكم بمعنى ، تصدره على عمله بعد أن نسيه وتحسن إساغته ، فتحكم بأنه جديد أو قديم ؟ لأن نجيب لا يسعى إلى



التجديد أو إلى القديم ، إنما هو خلص لما أسماه من قبل « وجهة النظر » التي يتاحها من الجليل في سباق الزمان . والتجديد عنده تجديد في وجهة النظر أولاً من حيث يقصد ، وتجديد في الشكل ثانياً من حيث لا يقصد أو يستهدف . ومن هنا فإن الإبداع عند نجيب ليس خطأً ديناميكياً ، أو استاتيكيًا ، لكنه موفق من العالم تمتد فيه السهوليات رأساً وأفقاً بحيث تشمل الجانبين معاً في ضمنية واحدة .

ومن الغريب أن هذا الموقف الإبداعي فيه جلود متعددة في أصمات تاريخ الإبداع للعقل العربي ، وفي تطويرها كذلك . وفي الإمكان أن نجد تلخيصاً للموقف الإبداعي العربي القديم في عبارة للناقد القديم عبد القاهر الجرجاني حيث الإبداع عنده نظم . يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس ، المنتظمة فيها على قفصة العقل ... « فالوقوف في المحالين موقف وحى ، لكنه عند نجيب ليس وعياً للعقل الفردي فحسب ، بل هو بالمثل الأول وحى بالعالم من خلال وجهة نظر أجيال له في إطار زمني . فالإبداع عند نجيب موقف عربي أصيل لكنه منظور تطويراً كبيراً .

٣ -

لما كان النقد العربي في التصنيف إلى حد كبير فإن النقاد راحوا يلمصون بطاقات التصنيف الملهي على أعمال نجيب محفوظ . وتوزعت أعماله الأدبية على مراحل : أولها المرحلة التاريخية في « حيث الأقدار » و « وادويس » و « كفاح طيبة » . وثانيها مرحلة الواقعية النقدية من « القاهرة الجديدة » إلى « السكرية » وآخر الثلاثية - وبعض يرى في الثلاثية شيئاً مستقلاً هو « الطليعة » . وتبدأ المرحلة الثالثة من « أولاد حارتنا » إلى « ثرثرة فوق النيل » . وتوضع سائر الأعمال إلى الآن في المرحلة الرابعة .

ومن الجلي أن محاولة التصنيف تعرضها عوائق غير سهلة . من هذه العوائق تفاوت الباحثين في مصطلحاتهم ، وإشراكها بروح من التفرع لا يتخلو من ذاتية . ومنها أن العمل الواحد قد يجمع أكثر من خاصية أو جانب فيوضع في أكثر من صف .

لكن أخيراً ما في هذا التصنيف أنه يشيع فنيا شعوراً بأن هذا التصنيف هو ألوان من

التجديد في الشكل أو التقنية ، مما جعل قضية التجديد ويفسدها علينا . ويبدوان النقاد قد ألحقوا عليها حتى صدقتها الاستبداد نجيب نفسه ، فجنده في مقاله القديم عن « اتجاهه الجديد » يميز - في عبارة لا تقوم على التجديد القاطع - بين مرحلتين ، أو ما يشبه المرحلتين : فحين كانت الرواية تهم ، والحياة في ذاتها كان الأسلوب الروائي التقليدي أنسب شيء لها ، وكانت الشخصية الإنسانية تظهر بكل تفاصيلها . وفي عبارة أخرى : « حين كنت مشغولاً بالحياة ودلائها كان أنسب أسلوب في هو الأسلوب الروائي أما حين بدأت الأفكار والإحساس بها يشغلني ، لم تعد البيئة هنا ، ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها . الشخصية صارت أقرب إلى الرمز ، أو النموذج ، والبيئة لم تعد تعرض بتفاصيلها ، بل صارت أشبه بالديكور الحديث ، والأحداث يختص في اختصارها على بلورة الأفكار الرئيسية »^(١) . ثم ذكر - في موضع قريب - أن كثيراً من الكتاب قد « تحولوا من الطبيعية إلى التبريرية ، مثل سترندبرج وتوماس مان وأونيل وهيمنجواي »^(٢) . مما يؤذن بتسليم

نجيب محفوظ بأنه قد تحول من الطبيعية إلى التبريرية بالمثل في سياق تحوله من الانشغال بالحياة إلى الانشغال بالأفكار .

وقد يكون هذا القرب من التصنيف له علة من الصحة ، إن لم يكن على المستوى العميق من تحليل الخطاب الروائي عند نجيب فهو على المستوى السطحي . إلا أنه من الخطر أن نستسلم له فيحقق لنا إشباعاً وهيأ لحاجتنا إلى فهم مشكلة التجديد في أعراف الموقف الإبداعي ، فنصرف عنها إلى تصنيفات تفتت أكثر مما توحد ، وينحل فيها الأدب إلى نثار من مصطلحات تختلف في فهمها بأكثر مما تختلف في استعمالها .

إنما هذه الأسماء التي يستعملها إعلان عن شوره قوى بذلك التوتر في موقف البدع حين يسعى إلى التعبير عن موقف أجيال مختلفة من العالم المتحرك المتصارع حوله يتزلق في نهر الزمن كما تتزلق ورقة على سطح أمواج قبل تطويقها .

والتحول على هذه الأسماء وحدها ، كأنها غاية إلى ، أو سدرة المتهى ، يعنى على صلاح التجديد من حيث يتمثل في الاستجابات الدائمة لحركة الوجود الإنساني . وربما صح القول إن الزمان ،

والمكان ، والإنسان هي المقولات الكبرى عند نجيب . حيثشذ يكون الإبداع ، ويكون التجديد ، ملاقة التغيرات الدائمة الحركة - كذرات جزئية مشع قلن - في مواضع المقولات الثلاث كل من الآخرين ، وفي علاقاتهم معاً .

II

إذا أردنا أن نلتصق مواطن التجديد عند نجيب محفوظ فإن علينا أن نلتصقها في تلك المواضع التي يؤذن فيها التاريخ بتحويلات كبيرة تزول فيها قيم وتولد فيها قيم أخرى . ومن الصدف الشبيهة بالخط المذبذبة أن أول ما نشره نجيب كان مقالاً - عنوانه « اختصار معتقدات وتولد معتقدات » ، نشره له سلامة موسى - صاحب الفضل الكبير على نجيب محفوظ - في مجلة « الجديد » سنة ١٩٣٠ م ، وكانت من نجيب آنذاك تسع عشرة سنة . ومن العجيب أن اسم المجلة « الجديد » ، فكان ارتباط فكرة سقوط عقائد وقيام آخر بفكرة التجديد ، كانت مقصودة بضرر من القدر الإلهي الذي يفوق الخيال .

وفترات التحول ، أو الزوال والولادة معاً ، من طبيعتها أنها تحتاج إلى شيء من التأمل والاستيعاب الصامت ، لأنها ليست لحظات تحول في السياسة ، إنما هي لحظات تحول في القيم ، وفي حياة المجتمع ، وترتب طموحاته ، وفي أفكاره وأفكاره وأذواقه وأفق شؤونه . ومن هنا كان الصمت أخص ما تنصف به هذه الفترات ، وشهد التخصص مع مبدع تقوم ديناميته السيكلوجية على إسافة قيم أجيال ثم تفنحها في عمل آدمي .

ولقد عرف نجيب الصمت مرتين : الأولى استغرقت سبع سنوات بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ م ، وقد شعر بأن العالم حول قد اختلف ، فمضى يفهمه بتؤدة ، ثم أخرج طائفة من الأعمال تدور حول البحث عن طريق جديد ، أو فقدان الطريق ، إذ وجد القيم الجديدة تحول أن تجرب سبلاً غير مطروقة أو مألوفة ؛ فأنجز « اللص والكلاب » باحثاً عن قيمة العدل ، وأخرج « السماء والخريف » فصيح سياسية ؛ وأخرج « الطريق » ، و « الشحاذ » باحثاً عن « المطلق » ، وقال النقاد إنه يتخطى في الشكل الميثافيزيقي يبحث في تراجيدياه عن



أصل^(٩) : وأخرج «فرثرة فوق النيل»
و«ميرام» معذراً من ضياع القيمة وسط
القيمة السلبية الجديدة .

ولم تطل المرة الثانية التي عرف فيها
القصص . كانت بعد التكلفة القاسية في
١٩٦٧ م . وكانت «فرثرة فوق النيل»
و«ميرام» بداية ، وإلهاماً ، لقيم
جديدة ، يخفى فيها البطل ، ويستهلك
الحوار القصص ، وتغيب فيه الشخصيات في
تناقض مروع بين الإيمان والواقع ، وبين
اليقين والقيم المظيبة . وتكرس
«الكرك» نفسها لرصد هذه الفترة الكئيبة
المزقة .

وفي الإمكان أن أغشى وراءه وهو يصف
عصر الانفتاح في «أهل القمة» ، حتى
مقتل السادات ويوم قتل الزعيم ، لكن
المهم أن نقرر أنه كان يحدد دوماً باكتشاف
القيم الوليدة وطرحها بشجاعة في عمل
أدبي . وأعماله بعد انتصار أكتوبر ١٩٧٣ م
يحاول فيها اكتشاف هذه القيم الوليدة التي
تتمثل في محاولة الكشف عن صورة الذات
التي تصدعت بفقدانه الثقة ، وكان في
ملحمة «الحرايش» محاولة للتعبير عن
البحث القديم عنها . وفي «أين طفولة»
و«العاشق في الحقيقة» و«ليس ألف
ليلة» أمثال هذا بالتحليل في أفق تراجيدي ،
بعيداً عن الواقع الحميم . ولقد لى أحد
عباس صالح فكرة الكشف القيمي هذه
حين قال : «نجيب محفوظ لا يكتب ليقنع
أحدًا برأى ما ، بل يتراد تجارب ذاتية عميقة
الغور ، يترادها بالكتابة» ، هو يصنع نفسه
بالكتابة^(١٠) . وحين قال : «إن يونيسكو
يقول أنه يكتب بشهوة الخلق» أما نجيب
محفوظ يكتب ليكتشف نفسه ، ليعيد
صياغتها كما يريد ، ليجعل لها قيمة
حقيقية^(١١) . لكن الكشف ليس عن
الذات فحسب ، وإنما الذات هنا حامل
لقيم أجيال ، تلخص قيمها وجهة نظرها
إلى العصر والحضارة . ولم يكن هدف
نجيب محفوظ حين ماله أحد عباس صالح
عام ١٩٦٥ م عن النهاية التي انتهى إليها
عصر الخمسزوي بسطاً «الشحاذ» ،
فأجاب : «ليس أمامي إلا أن أنتحر أو ألتحق
إلى الميت ..»^(١٢) أن يعبر عن ذات
نفسه ، لكنه كان يهدف إلى التعبير عن قيم
سلبية لاحت في هذه الفترة المرهقة بالفرقة
الثقيلة .

٥

وقضية الشكل الفني في حقيقتها قضية قيم
جمالية اجتماعية . يستخدم نجيب قالباً
تقليدياً لكنه يمجده بأن يضع فيه شيئاً جديدة
حية . من هنا فإن حجم الحوار ، أو العناية
بالوصف المفصل ، أو ظهور بكل فعال مثل
«سعيد مهران» أو يظل غير فعال كما في
«حاضرة المحترم» و«قلب الليل» ، أو
احتفاء البطل في «فرثرة فوق النيل» ليست
كلها مسألة «شكل» أو «تكتيك» ، لكنها
في الواقع قيم جمالية اجتماعية .

ففي الثلاثية ، مثلاً ، كما يقول نجيب
محفوظ في مقاله الذي تتناول فيه «كان
الاهتمام ينصب على الحياة في ذاتها فكان
الاهتمام ينصب على تفاصيل البيئة
والأشخاص والأحداث ، وهو أسلوب
يمكس الحياة في جعلتها .

ومن «أولاد حارتنا» حتى «الطريق»
كانت القيمة السائدة هي قيمة البحث عن
قيمة ، أو عن طريق ، فأصبحت الأفكار
مشغلة الاهتمام ، فتوارت البيئة ، وبرز
النموذج والرمز .

ومع الشعور بالسقوط الاجتماعي بدأ
البطل يقبى ، والحوار يسطر ويشرش ،
والوصف يسقط أو يركز في لمحات ذلّة .

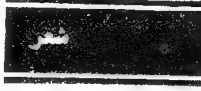
ثم عادت قيمة البحث فعادت جمالياتها
ملحقة في أفاقها .

وليس التجديد إلا هذا التنوع المحصب في
القيم ، وتلك الحيوية في الكشف عن مآزق
الوجود الإنساني الذي يستفرقه هدير
الحياة . وهذا مناخ المفهوم الجمالي للتجديد
عند نجيب محفوظ . وتنبع قيمة أدب نجيب
محفوظ من قدرته على احتضام القيم
الإنسانية العربية لأجيال متعددة ثم حول
نسيج القيم نسيجاً من قيم جمالية
اجتماعية ، ومن هنا كان روائياً في
الأساس ، ومؤرخاً ، وسينمائياً ، ورجل
اجتماع ونفس ، في المقام الثاني . وبلغه
النقد المعاصر المتخصصة كان القصص
الروائي هو البنية الهيمنة على الخطاب
عنده ، وكانت السدلالات السياسية
والتاريخية والاجتماعية والنفسية هي البنى
المجاورة للقصص . وكان الانشغال بتراجيديا
الإنسان في قلب الزمن أعظم القيم الجمالية
التي نقرأها في أدبه الرفيع ♦



الهوامش

- (١) للدكتور حسن جاسم الموسوي كتاب بهذا
العنوان : «مصر الرواية» : مقال التنوع
الأدبي : القاهرة - الهيئة المصرية العامة
للكتاب - ١٩٨٦ م .
- (٢) انظر مقال نجيب في الكتاب - عدد
نوفمبر ١٩٦٤ م ص ١٨ - ٢٤ .
- (٣) انظر : يحيى حتى : عطر الأحباب -
القاهرة - مطابع الأهرام - ١٩٧١ - ص
٨٤ - ٨٥ .
- (٤) انجاسي الجديد ومستقبل الرواية : مصدر
سابق - ص ٢٢ .
- (٥) في القاهر الحرجان : أسرار البلاغة -
تصحيح : رشيد رضا - بيروت - دار
المعرفة - ١٩٧٨ م - ص ٣ .
- (٦) لوسيس غوزي : دراسات في النقد
والأدب - الأنجلو المصرية - ص ٣٦١ .
- (٧) انجاسي الجديد - مصدر سابق - ص
٢٢ - ٢٣ .
- (٨) المصدر السابق ص ٢٣ .
- (٩) أحمد عباس صالح : قراءة جديدة لنجيب
محفوظ - الكتاب - نوفمبر ١٩٦٥ م -
ص ٥٨ .
- (١٠) نفسه والصفحة .
- (١١) نفسه - ص ٥٩ .
- (١٢) نفسه - ص ٥٨ .

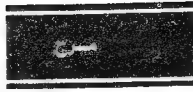


« صباح جميل »

محمد سليمان

وتَهْوِي به نحو قصر يخبئه الماء -
لم يقل بُرجاً ..
وحجره الخوف لما تسلق أقرانه رأس خوفو
ولكنه مثل قرْدٍ تارَّجِع فوق الجمايز ،
واقْتَلَع التمر من نخلة تتنذى بلحم الشياطين ،
ثم تدحرج خلف القطار طويلاً كمنذنةٍ
شق صبيح المدينة
لم يبق من حقله أثر .
والحروب التي اندلعت بين ساقبه ،
قد ألجأته إلى الحبو
هل زاره أحد ؟ ..
أم رمي الله في ثوبه الزويعات
مسافاته اتسعت
واليام الذي كان يلعب بين المواسير غاب ،
ولم يبق غير الذباب
وفرعونه تتمدد خلف الزجاج تُكلمه
فيمد لها يده كي تقوم
يُنْفِضُ عنها الغبار .. يَكْحَلُهَا
ويرش المطور
يُلْمَعُ ياقوتة التاج
هذا صباح جميل ...
رمى ثوبه
وأزاح الغطاء الزجاجي
بص حواليه ،
ثم استراح إلى جانب الملكة .

صباح جميل
وبوابة المتحف ابتسمت
وهو في البهو يستقبل العابرين ،
يُحْدِثُهُمْ عن ملوك
يترجم للأجنبي
ويرفع طفلاً إلى حافة الضوء ،
أو يتحول في كتف الشيخ عكازة
والصباح له في الدهاليز طعم القرنفل
حُجْرَتُهُ تحت ذيل المدينة فضفاضة
سوف يصعد تسعين سلمة ،
قبل أن يتهاوى على صرخة الباب ،
أو تدحرج بين النفايات مرتطمًا بعداء قديم
وأنيق لا زهور بها
والصباح كتفاحية أو كبحرٍ
ولم يركب البحر
لم يذغ طيارة للعشاء
ولم يقترب من حصان أصيل
ولكنه طار فوق البراق
لوى ترعة حول ساقبه وانساب مثل القراميط
كلم جفينة الماء - تلك التي تتخير فحلاً



الخطوط الأساسية لفن المسرح الاجتماعي

بقلم : إرفين بيسكاتور
ترجمة :
د. يسرى خميس

١ - وظيفة الانسان

به إلى طريق مسدود ، حيث لا مخرج للمواقع الاجتماعية !!

هذا الوضع المعقد ، الذي يتعلق بفن الأداء التمثيل بشكل مباشر ، لن يحله سوى رجل مسرح ، ينطلق تصوره من وظيفة المسرح للتغيير ، قادراً على تحديد المسار بشكل كامل . علينا دائماً وأبداً أن نعود إلى النقاط الأولية في الحركة ككل . فالتغير الذي حدث ، لم يكن تغيراً اختيارياً ؛ لكنه كان نتيجة تغير في طبيعة العلاقات نفسها . وهذه العلاقات هي الحرب والثورة . كان هذا العاملان هما اللذان غيرا الإنسان وبنيت الفكرية وموقفه تجاه القضايا العامة . لقد أجهزوا على العمل الذي بدأ منذ لحسين عاماً قبل ظهور الرأسمالية الصناعية .

لقد قامت الحرب بعواصفها الصلبة وبانفجارات جليدها النارية بدفن الفردية البورجوازية . الإنسان ، ككائن فرد ، مستقلاً - أو هكذا يبدو - عن علاقاته الاجتماعية ، متمركزاً في ذاته ، دائراً حول نفسه ؛ استقر حقيقة تحت الالفة الرخامية وللعنجدى المجهول . أو كما صاغها ريمارك « لقد مات جيل ١٩١٤ في الحرب .

أساساً بالنسبة لما أسميته « وجهة النظر الجديدة » هو موقف الإنسان ، مظهره ووظيفته في المسرح الثوري . الإنسان وعواطفه وعلاقاته الشخصية وعلاقاته الاجتماعية ، كذلك موقفه في مواجهة القوى فوق الطبيعية (الآلهة ، القدر ، المصير ، ومظاهر الأشكال المختلفة لهذه القوى وتطورها) - كل ذلك يكتب أهمية شديدة لكتاب المسرح والمعالين في حقن الفن المسرحي على مر العصور .

لكن مسرح الفولكلور^(١) أو بتعبير أدق فكر وتصور رجال هذا المسرح - كان يرى ضرورة عرض « الإنسان » - أي الإنسان في علاقاته - في أعلى درجة ممكنة من درجات التقاء الكيميائي . بمعنى أن ، الإنسان « كشيء في ذاته » هو النواة الأساسية للدراما والمسرح . فلقد تحولت مقولة « الفن للشعب » على طريق « الإنسان العظيم » إلى عكسها المباشر ، أي إلى « استقلالية الفن » . طريق طويل هو طريق الفردية البورجوازية والآمها الخاصة - أية سخرية !! أو مسرح الفولكلور^(٢) والمعالين فيه هم الذين وصلوا





المعارضة والكفاح ضدها ، يمكن أن نربط حياتنا وباللحظة التاريخية ، للقرن العشرين . فمئذنا أحمل على تصعيد المشهد الخاص وأرجعه إلى جذوره التاريخية كأساس فكري لكل مشهد فوق خشبة المسرح ، فانا لا أقصد بذلك سوى تصعيد المشهد إلى المستوى السياسي الاقتصادي الاجتماعي - وهكذا نربط خشبة المسرح بحياتنا .

وما يطلب من الفن في عصرنا هذا خارج هذا التصور ، ما هو - عن قصد أو غير قصد - إلا إنحراف بطلاقاتنا ومحاولة لسلها حيويتها . فنحن لا يمكن أن نؤكد على الدافع الخلال أو الأخلاقي في المشهد المسرحي ، عندما يكون المحرك الحقيقي لتلك الدوافع ذا طابع سياسي إقتصادي اجتماعي . والذي لا يريد أو لا يقدر أن يرى ذلك ويعترف به ، فهو بسيطة لا يرى الحقيقة . وهكذا ، لا يمكن للمسرح أن تحركه دوافع أخرى إذا أراد أن يكون مبريراً عن مرحلته ومثلاً لجيله بشكل حقيقي .

ليس صفة ، أن تستخدم الوسائل التقنية في ميكنة خشبة المسرح ، في عصر تفوقت فيه إبداعات التقنية على كل الانجازات في المجالات الأخرى . كذلك ، فإنه أيضا ليس صفة ، أن تصعد هذه الدفعة في التقدم التقني - بشكل أو بآخر - مع النظام الاجتماعي القائم وتتناقض معه . فلقد كانت دائما الثورات الفكرية والاجتماعية مرتبطة أشد الارتباط بتغير كبير في الوسائل والأدوات التقنية . كذلك ، فإن تغير وظيفة خشبة المسرح لم يكن ممكنا دون تغير جهاز خشبة المسرح بشكل جديد وجري .

ولقد بدا في أثناء ممارسة ذلك التغير ، أني أقوم بعمل كان من الضروري أن يستدرك منذ فترة طويلة . فباستثناء القصر الدائر والإضاءة الكهربائية ، ظلت خشبة المسرح في بدايات القرن العشرين في نفس الحالة التي تركها عليها شكسبير . فقلع ذو شكل رباعي ، صندوق للنظر ، حيث يُسمح للمشاهد فيه أن يلتقي - والظنرة للمنسوعة - الشهيرة على ذلك العالم الغريب . لقد اكتسبت هذه المسافة التي لا تفهم بين خشبة المسرح والصالة ذلك الطابع لمدة ثلاثة قرون من الدراما العالية .

كانت هدف تصعيد المشهد المسرحي ودفعه في اتجاه « التاريخي » . هذا التصعيد ، الذي لا يجوز فصله عن استخدام الديالكتيك الماركسي على المسرح ، لم يكن معروفاً من قبل في مجال المسرح . ولقد قمت بتطوير الوسائل التكنيكية لشد بعض الثغرات في الانتاج الدرامي . وكثيراً ما حاولوا استغلال هذا التصور ضدي ، بحجة أن الفن الحقيقي هو الذي يرتفع « بالشخص » ويتصاعد به إلى « النموذجي » ، الذي يؤدي إلى « التاريخي » . لكن معارضونا دائماً لا يلاحظون أن « النموذجي » لا يمثل قيمة ثابتة خالدة ، إنما الفن - كل الفن - يضع الأحداث في مجرى تاريخ المرحلة التي يكون فيها . فالمرحلة الكلاسيكية رأيت نموذجها الخالد في « الشخصية العظيمة » ، وفي مرحلة جمالية سوف تراه في التصعيد « للمجيد » ، وفي مرحلة أخلاقية تراه في الأخلاقيات ، وفي حقبة المثالية يكون في السمو - كل هذه القيم كانت تعتبر في أوقاتها ثباتاً خالداً ، وكان الفن هو الذي صاغ هذه القيم ونشرها وبثها .

أما بالنسبة لجلنا ، فلقد استهلكت هذه القيم ، ونجوزت ، بل ماتت .

تري ، ما هي القوى القدرية لعصرنا هذا ؟ لم يعترف جلنا بقدر مبرك مصر ، عليه أن ينحني أمامه حتى يغلق منه ، وعليه أن يتغلب عليه إذا أراد للحياة أن تستمر ؟ الاقتصاد والسياسة هما قدر هذا الجيل ، وتكتيجه لها : المجتمع ، « الاجتماعي » . فقط من خلال امتزاجنا بهذه العوامل الثلاثة ، سواء عن طريق الموافقة أو

كانت « شبه - دراما » . لقد هاش المسرح قروناً ثلاثة في ذلك اليوم الحياتي : أنه لا يوجد متفرج في صالة المسرح . حتى تلك الأعمال التي كانت تعتبر ثورية بالنسبة لوقتها ، خضعت لمثل هذا التصور ، أو ربما اضطرت لذلك . لماذا ؟

لأن المسرح كمؤسسة أو كجهاز أو كبيت لم يحدد ولم يورث واحدة حتى عام ١٩١٧ أن تملكه الطبقة القهورة . وأن هذه الطبقة لم تأخذ القصة قط ، لأن تعمل على تحرير المسرح ، ليس من الناحية الفكرية وحدها ، بل من حيث بنية المسرح ذاتها . لقد أخذ يخرج المسرح الثوريين في روسيا هذه المهمة على عاتقهم في الحال وبالقوى طاقة ممكنة . وكان من الضروري بالنسبة إلى عند غزوى للمسرح أن أسير في طرق متشابهة ، التي لن تؤدي في ظل العلاقات القائمة عندنا ، إلى إلغاء المسرح أو حتى تغير معمار وتقنية المسرح ، بل تؤدي إلى تطوير جهاز خشبة المسرح تطويراً جدياً ، يمكن تلخيصه في نفس شكل الصندوق القديم .

ومند تجربة المسرح البروليتاري (١) حتى مسرحية « حاصلة على أرض الرب » ، (٢) والربعة تراوفس - بدوافع مختلفة - في أن ألغى الشكل البروجوازي خشبة المسرح ، وأصبح مكانه شكلاً آخر ، يعمل على إشراك المتفرج في المسرح كفكرة حية وليس كتصور وهمي . وبالمطبع يرجع هذا الفهم إلى أصول سياسية ، وتندرج تحته كل وسائل المسرح التقنية . وإن كانت تلك الوسائل لم تستكمل بعد حتى اليوم ، وما زالت تؤثر بشكل مباشر في أن دراما بشكل متصنف ، فإن السبب في ذلك يرجع إلى تناقضها مع البيت المسرحي الذي لم يتوقع حدوثها ◆

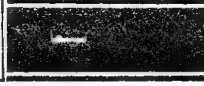
الهوامش :

(١) الملحق الحرفي للكلية الألمانية : مسرح الشعب . في مسرح برلين الشهيرة ترجم بداياته إلى عام ١٨٨٠ .

(٢) شاعر إيطالي (١٥٥٤ - ١٥٩٥) .

(٣) المسرح البروليتاري - أسسه يسكاتور عام ١٩٢٠ في برلين . وكان يقدم عروضه في قاعات وسط الأحياء الفقيرة .

(٤) مسرحية - أعرضها يسكاتور عام ١٩٢٧ على مسرح الفولكسبونه .



ونهاية ، وما شاهدناه على الشاشة بخصوص تلك العائلة لا يمكن تحديد بدايته .. ولا نحن قادرون على التكهّن بنهايته .

إننا أمام تاملات سنيماية لحياة أسرة مصرية ، صاغها فايز غالى تأليفاً وخيرى بشارة إخراجاً . والذي وأنباه على الشاشة بخصوص هذه الأسرة لا يمكن اعتباره يوم حلو ويوم مر .. فلم تكن أيام تلك الأسرة حلوة .. ولم تعرف للسعادة طريقاً .. حتى اللحظات القليلة التي قد تبدو سعيدة لأنها ما تبيّن أن تكون هذه اللحظات إرهابية أو مقدمة لمأساة كبيرة . فعندما تزوج الأبنة الكبرى وتتصور الأسرة إنها على بداية طريق السعادة ، حتى ولو جزئياً ، لأن هذا معناه حل مشكلة إحدى فتيات الأسرة ، وبالذات لأن هذه الفتاة هي الكبرى وعبرت بطرحه عن مشاكلها العاطفية والجسدية .. يكون ذلك بداية لسلسلة من المتاعب والتضحيات ، حيث تقيم الابنة وزوجها مع الأسرة .. ويبدأ هذا الوافد الجديد في فرض سيطرته على العائلة ، ومنع زوجته من المساهمة في نفقات المنزل ، بل ويمنع في نفس الوقت عن مصاد أنشأ الجمعية التي كان ملتزماً بها قبل الزواج .. مما يشكل عبئاً جديداً على الأم عاتية (أدت الدور فاتن حمامة) .. وتفسد أحدي بنات الأسرة وتدعى لمياء (أدت الدور سمير) إلى العمل في التمريض ، ثم نجلها تقوم بإعطاء حقن للمدمن المخدرات من أجل الحصول على دخل أكبر للمساهمة في نفقات الأسرة ، ويستطيع زوج الابنة الكبرى (قام بأداء الدور محمد منير) كشفها ، ثم يهددها ويقيم معها علاقة غير مشروعة أو يحاول ذلك .. وعندما تكتشف زوجته ما يحدث تنهار ويكون رد الفعل انتحار أختها لمياء . وتصل مأساة هذه الأسرة إلى مداها في اللحظة التي قررت فيها الأم منع وحيدها الصغير من الذهاب إلى المدرسة ، لأنها غير قادرة على الاتفاق عليه ، وهو عاجز عن نأحية أخرى عن الاستمرار في الدراسة .

بسبب الفقر الذي تعيش فيه الأسرة .. وبطريقة مؤثرة يتم بلأغ الصبي بقرار عدم ذهبه إلى المدرسة أو حرمانه منها .. والصبي في البداية يقاوم ويعترض .. لأنه لا يفهم حقيقة ما يحدث أو هو غير قادر على استيعابه .. لكن لا جنودى من

الصبي في حل أحلى مسابقات الفوايز . أسماء كاميرات التلفزيون يتحدثون الطفل .. ثم تحدث الأم .. تترك .. لا تعرف ماذا تقول .. ثم بغوية شديدة وبدون افتعال تحدث عن مشاكلها .. وعن معاناتها .. لكن المديعة تمنعها . الأسرة في رحلة العودة .. سعيدة بالجائزة .. ولكن يبدو أنها كانت لحظات سعيدة مؤقتة .. اختلسوها من الزمن .. وتواروا بها بعداً عن عيون الأيام والظروف الصعبة التي تحيط بهم .. فالأم تقوم ببيع الجائزة .. لأن الأسرة الفقيرة في أشد الحاجة للمئمة .. إذن هو الفقير إذن نحن أمام أسرة مصرية واقعة تحت برائن الفقر .

هذه هي مقدمة فيلم (يوم حلو .. يوم مر) ولا نستطيع أن نقول إن ما ذكرناه هو بداية حكاية الفيلم .. لأن الفيلم لا يمكن لنا شيئاً .. فالحكاية لا بد لها من بداية

الأفلام المصرية في مهرجان القاهرة

السينمائي

الثاني عشر

نيلم : يوم حلو .. يوم مر

أحمد عبد الله

في إطار مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الثاني عشر هذا العام ، تم عرض مجموعة من الأفلام المصرية المتميزة ، والتي تم اختيارها بعناية هذه السنة ، ومنها (يوم حلو .. يوم مر ، عنبر الموت ، كراكيب ، الحقونا) . وذلك بعد استبعاد العديد من الأفلام المصرية ذات المستوى المتواضع .

وسوف نتعرض في الصفحات التالية لفيلم يوم حلو ويوم مر بشيء من الأسهاب ، على اعتبار أنه سوف يتم عرضه بعد انتهاء المهرجان ، عرضاً جماهيرياً .

سيدة في الحسنيين من عمرها .. أو تكاد .. بصحبة أربع فتيات تتنقلون أعمارهن بين الخمسة عشر والثلاثين عاماً .. وصبي صغير لا يتجاوز عمره الاثني عشر عاماً .. يلعبون جميعاً إلى بيتي التلفزيون لاستلام الجائزة التي حصل عليها

ما يزال - النقره السبب الرئيسى لكل تلك المعاناة التى تعيش فيها هذه الأسرة .. ولكن أليست هناك مئات الأسر المصرية التى تعاني من أزمات اقتصادية مزمنة .. بالتأكيد هناك مئات .. ولكن لماذا هذه الأسرة بالذات .. هذا هو السؤال المهم .. والاجابة لابد أننا سنجدتها فى الفيلم نفسه .. فتلك الأسرة هى مجرد نموذج اختاره صانعو الفيلم بعناية من وسط آلاف الأسر المصرية .. وهذا هو دور الفن .. حيث أنه فى المقام الأول اختيار .. وحيثيات الاختيار هى التى تجعل لكل عمل فنى خصوصيته وتأييده .. فغاشية بطلة الأسرة والفيلم هى نموذج لذلك الإنسان المصرى الذى لديه مقدرة مذهلة على مواجهة الصعاب ، والتحايل عليها .. ولعل القيمة الكبرى فى شخصية عائشة هى القدرة على المقاومة ، بل والاستمرار فى تلك المقاومة للنهابة .. لأن الذى يعطى للمقاومة قيمة أكبر هو الاستمرار .. فغاشية فى وقت من الأوقات كانت مسئولة عن زوج مريض ووقفت بجانبه حتى مات .. ثم يموت ويترك لها أربع فتيات وصبيًا صغيرًا .. ومعاشًا ضئيلاً لا يكفي فى ظل الظروف الاقتصادية الصعبة التى تمر بها البلد كلها .. أما الميراث الوحيد الذى يتركه الزوج هو ديون لم تسطع

ويتحول إلى صبي مشرد .. ويرجع فى النهاية وبالتحديد فى عيد الأضحى وهو يحمل لفافة بها قتل من اللحم .. ومن خلال تمرد الصبي فإن الفيلم يقول لنا شيئاً على جانب كبير من الاهمية وهو المسئولية لا يجب أن تقع على جيل ععد ، بل يجب أن يتحملها الجميع كبار أو صغاراً .. ذلك لأن ما يحدث على مستوى الواقع أنه مطلوب دائماً من الجيل الجديد أن يتحمل تبع أخطاء الأجيال التى سبقتة ..

وهناك سعاد (قامت بأداء الدور حيلة كامل) التى تعمل فى المنزل على ماكينة خياطة ، وتحصل جزءاً من المسئولية ، نجدها فى الأخرى مطلوب منها أن تقضى وتتزوج من شخص لا يحبها ، ذلك لأن الأسرة مدينة لهذا الشخص ببلغ ما ، تحلى الأسرة أن تسد الدين أو تقدم الفتاة ثمننا لوفاء الدين .. والفتاة تقاوم وترفض عدة مرات .. وعندما تجد أن مقاومتها غير مجدية تجبر وتتزوج من أعرض وأبكم .. ولكنه على أى حال كان أرحم وأكثر إنسانية من هؤلاء الذين يسمعون ويتكلمون والذين تحولوا إلى وحوش فى ثياب آدمية .. وهكذا تستمر حياة تلك الأسرة من أسوأ إلى أسوأ ، ومن يوم مر إلى أكثر مرارة ، ومن مشاكل صعبة إلى مشاكل مزمنة .. وكان-

الاعتراض ، وبالفعل يترك المدرسة ، ويعمل فى أحد الأفران ، ويعرض لاهانات عديدة ، ومعلقة سبحة بداع ويبتون داع .. وكان كل البشر مصممون على المسامحة فى مأساة تلك الأسرة وإهانة أفرادها .. ويترك الصبي الفرن أو يتم طرده بمعنى أبقى .. ثم يعمل بعد ذلك فى جراج للسيارات ، وبعد هذا يتم إجباره على العمل فى ورشة أحد الدائنين الذين يطلون الأسرة بالسداد ، لكن يكون أجره سداداً لجزء من هذه الديون .. وفى الورشة يتعرض لاهانات الكبار مثل ما يحدث فى معظم الورش والمصانع الصغيرة التى لابد أن عين الصغار بحجة تعليمهم وكان الاهانة والتكبريل بالصغار هى لمن تعليمهم أو أدوات للتعليم .. ولكن العصبى يتمسرد داخل الورشة ، فى مشهد من أجل مشاهد الفيلم .. ويعلن عه رفضه مسكاً بعصاه يضرب بها كل من يقابله .. وتكون النتيجة علاقة ساخنة من زوج غاشية المستبد ..

وتدخل الأم وينقله من هذا الضرب البرح الذى تعرض له نتيجة تمرد ، ولكن الصبي يتمرد مرة أخرى ، ويعلن من رفضه أن يتحمل وحده مسئولية سداد ديون الأسرة ، ويطلب أن يشترك الجميع فى هذه المسئولية .. ثم يهرب ويغيب الشوارع



سدادها .. والمعاناة لا تتوقف عند حد معين .. حتى أصبح المراد من رب العباد هو وجود القوت الضروري الذي يساعد على استمرار الحياة .. وصور المعاناة عديدة ومتنوعة ابتداء من الوقوف في طابور الجمعية وانتهاء بالمعاش الذي يتم صرفه بصعوبة شديدة .. والمرض ذلك الشيء المخيف الذي لا يعد قادرا على مساجعته هذا الاثرياء .. هو الآخر لم يرحم هذا الاسرة فقام مريضة بالسكر والابنة الصغرى مريضة بسبب الفقر .

ليس هذا فقط : بل ان اخي نفسه الذي تعيش فيه الاسرة وتنفسه مشكله .. أنه أحد الاحياء الشعبية بكل ما يعان منه هذه الاحياء لها هي الخوازيق الضيقة التي تكاد أن تختفي من يعيشون فيها .. بالإضافة ويكمل مشاكل عدم نظافتها ، في يوم زفاف الابنة الكبرى فطعت المجارى ، وسدت الطريق الضيق الموصل إلى المنزل ، وكان القدر كان واقفا لهم بالرصاد ، حتى في لحظات الفرح القليلة .. ما اضطرهم إلى استعمال لرح خشبي لتوصيل العروس والعريس إلى شفتها .. والذي حدث في هذا الموقف انهم تصاموا معه بسخرية ، وضحكوا من السلى بمحدث .. ومن أنفسهم .. وعلى أنفسهم .. وكان لايد أن يضحكوا .. ولا اتوا جميعا من الغيظ .. ومن الفقر .

وعلى الرغم من ذلك كله .. كانت عائشة متمسكة بمصريتها وأصالتها .. فتمتعا ماتت أحدي السيدات من جيراتها اتشمت بالسود وشاركت النسوة العسراخ والموصل .. بل وفاتت بفصل جنة المتوفاه .. وعند زفاف أحدي فتيات الحارة ، استدعوا لتزعم بعمل مسكاج العروس أو تلويقها حسب التعبير الشعبي الدارج .

وقد يبدو للبعض أن الفيلم انتهى نية سعيدة .. وهذا غير صحيح .. فليس معنى أن ينتهي الفيلم وعائشة تحصل فحيدها ، وتقتض صغيرها الذي عاد ، انها مثلك سعيدة ، أو أن تسلكها ما يعد لها وجود .. فهكذا الانسان المصري الذي نجده يتسقم في سخرية ، في أنس لحظات حياته .. وهذه فلسفة عميقة اكتسبها الانسان المصري على مدى تاريخه الطويل .. وهذه الفلسفة هي التي أعطته

القدرة على المواجهة والاستمرار وتلك هي القيمة الكبرى في شخصية عائشة .. الاستمرار والمقاومة على الرغم من كل الصعاب .. وجود حفيد معناه أن هناك أملا قد يتحقق حتى ولو في المئة الطويلة .. أو أن هناك شيئا مازال نظيفاً وبكراً يمكن أن يحدث تغييرا ما .. ورجوع الصبي الذي كانت تعلمه أنه لكي يكون رجل البيت ، معناه أن عائشة لم تحسر كل الجولات وإن هذا الصبي يمكن أن يروضها عن بعض معاناتها .. فهو السلاح الذي يمكن أن تواجه به الزمن فيها بعد وحاليا .. أو يجب أن يكون ذلك .

أن الفيلم كما قلنا دعوة للتأمل في حياتنا .. فليس هناك حكاية ولا صراع من النوع التقليدي الذي نعرفه .. ومن هنا اكتسب السيناريو الى كتبه فايز غاي تميزه وخصوصيته .. فهو يتأمل حياتنا من خلال تلك الأسرة التي تعيش في قاع المجتمع .. ويدعونا أن نشاركه ذلك التأمل ، والذي نلاحظه في هذا الفيلم أن صانعيه يتعاملون مع شخصياتهم بحب شديد ، وبإعجاب كبير ، ويوجهون الدعوة لنا كممثلين أن نشاركهم هذا الحب ، ونشاطهم ذلك الإعجاب .. ومن ثم نجد أن السيناريو يتم اهتماما ملحوظا بالتفاصيل الغيرة في حياة أسرة عائشة مع التعبير عن الاحاسيس الدقيقة في تكوين الشخصيات . وقد نجح فايز غالي في رسم شخصياته بشكل جميل كل شخصية متميزة عن الأخرى .. هذا وقد أهتم بأبعاد كل شخصية بالفنر الذي يتناسب مع موضوع الفيلم وعلاقتها بالأحداث . وعلى الرغم من أن عائشة كانت هي الشخصية المحورية التي دارت في فلكها الأحداث نجد أن السيناريو كما موقفا إلى حد بعيد في اهتمامه بشخصية الصبي نور ، الذي كف من خلاله مأساة الاسرة ، وجعله بمثابة ناقوس الخطر الذي ظل يثق طوال أحداث الفيلم ، وينبئنا إلى خطورة ما يحدث .

أما عن زوج الابنة الكبرى فهو شخصية لا يمكن إلا أن نكرها ونفخها ، لأنه صورة كربية ومغفرة للعامل المصري الذي يكسب الكثير ، ولكنه يتق ما يكسبه على ملذاته ومزاجه الشخصي ، وبالذات تعاطي المخدرات ، ومن ناحية أخرى نجده يستغل الظروف السيئة للأسرة عائشة ، ويغيرهم

عكك شراء أدوات منزلية غير قادرين على شرائها ، أو يتمتع عن تكمله مشروع الزواج من سناء غير مكترت لما يمكن أن يجلبه ذلك من آثار سيئة على الفتاة وذويها . ولكن على الرغم من ذلك فإن الذي يطلبه من الاسرة والذي يبدو أنه شيء غالي الثمن ، هو في الحقيقة شيء ما .. بعد من مياهر الترف أو الكماليات ، الذي يجلب به وعظله ويتمسك به كشرط لانعام زواجه هو ثلاثة ، ويعبر عن حلمه البسيط هذا بكلمات بسيطة هذا حيث يقول « أريد أن أشرب ماء مثلجاً والتمه البليخ مثلجاً هو الآخر » ، وحال هذا المطلب البسيط هو تعبير عن حالة السود الأعظم من الشعب المصري الذي أصبحت مطالبه بسيطة جدا ، ويعيده كل البعد عن أي ترف أو بلخ .

ولكن يؤخذ على السيناريو أن بعض المواقف فيه لم تكتمل ، أو لم يتبع السيناريو مجبى أحداثها للوصول إلى نتيجة الحدت . فمعتما تهرب الابنة سعاد من المنزل ، وهم من مساكن الاحياء الشعبية ، لا نجد أي رد فعل لذلك .. مع أن هذا يمثل حدثا غير عادي ، مما تشاهد تأثير ذلك على الاسرة ، وكأنها مسألة بسيطة وروتينية أن تهرب فتاة من الاسرة .. كذلك عن (ما تقوم لياهم بائعمال النار في جسدها في محاولة للارتحار ، م نعرف نتيجة ذلك على وجه التحديد . فصل ماتت الفتاة أم تم انقاذها . ما هة انعكاس ما حدث على المراد الاسرة وعلى الأم بالذات .. ن نعرف ذلك أيضا . فإذا كان الاقتصاد مطلوباً في سرد الأحداث ، لكن لا يجب أن يصل هذا الاقتصاد إلى حد يتر الأحداث وتشويه مسارها .

أما عن اخراج الفيلم ، فقد اختار غيري بشارة الأسلوب الواقعي ، شكلا ومضمونا ، فهو يقدم لنا واقعا محددا في ظروف معينة ، بصق شديد وبدون زيف ، ولكنه ليس نسخا للواقع وإنما بواقعية فنية ، فقدم مكان الأحداث وهو هها الخي الشعبي بكل ما يميزه به ، وبصورته الحقيقية دون تجميل أو خداع .

وقد اهتم غيري بشارة بالتفاصيل الدقيقة في حياة الاسرة ودخل الحارة ، وطبيعة هذه العلاقات والتغيرات التي طرأت عليها وعلى الحياة المصرية بشكل عام . ولأن تصوير الفيلم كان في أماكن



حقيقية فقد استأنزمت ذلك مجرديا كغيرها من مدير التصوير طارق التماساني التهادي. لا أع أن يتحول بكاميرته بشكل حر داخل الأحياء الشخصية ، لسفرجة أن المرء يحسب أن التصوير كان في أحد الاستوديوهات ، ولم ير أحدا من المشاهدين يحمل في الكاميرا ول يشوه الكادر تجمع ما من الجملعير بشكل أو بآخر . ولكن يؤخذ على طارق التماساني أن هناك بعض اللقطات التي تم تصويرها داخل شقة الأسرة كانت الإضاءة فيها غير ملائمة للجو النفسي .

وأذا كان خيرى بشارة استطاع أن يحافظ على الإيقاع المناسب لطبيعة الأحداث داخل الفيلم ، فقد كان للمنتاج الذي قامت به رحمة منتصر دورا أساسيا في ذلك ، من خلال انتقالاتها السلسة أحيانا والحادثة أحيانا أخرى ، والتي كانت متسقة مع طبيعة الأحداث داخل المشاهد والفيلم .

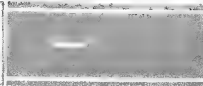
ومن الصعوبة بمكان التعرض لهذا الفيلم دون أن نتحدث عن التشثيل ، ذلك لأن الفيلم كما أصبح في السطور السابقة لا يقدم بناءه الدارامي على حدوثه أو على الشكل التقليدي للسرد ، وكان للمشاهدين هم إحدى وسائل التعبير الأساسية من خلال انفعالاتها وتأثيرها بما يحدث وتأثيرها فيما يجري . ومن هنا كان دور التشثيل حيويا وأساسيا ، وقد نجح خيرى بشارة بداية في اختياره للمشاهدين والمشاهدين ، وبالعلاقات فاشرة حميمة ، في دور الأم ، وكسختها ذاتيا ، استطاعت أن تؤدى دورها بامتياز كبير ، من خلال أسلوب أدائي بسيط معادل لبطانة الشخصية ، وقد اهتمت بكل تفاصيل الشخصية ، من حيث الثقافة في الحديث والمفوقية في السلوك ، ومن ناحية أخرى فقد حافظت على مصرية الشخصية . ولهذا كله فقد وجدنا أن فنانة هامة انصهرت في عائلته وتوحدت معها ، وأصبحت شيئا واحدا . ولعله من أقرى المشاهد التي أدها فنانة حين هو ذلك المشهد الذي تحدثت فيه أمام كاميرات المليونيرين في بداية الفيلم ، فقد استطاعت من خلال ثقافتها وبساطتها أدائها تقديم الشخصية التقديم المناسب لها والمرتبط بتكوينها العام . ونستطيع أن نقول أن ذلك المشهد كان تلخيصا جيدا لشخصية عائشة ، هذا وهناك مشهد آخر تألفت فيه فنانة هامة وهو ذلك المشهد الذي تحدثت فيه زوجها المتوفى من خلال رسالة وهمية

ألمتها على صغيرها . وكما هو عهدنا بجملة كامل التي درجتنا على تألقها في ادوارها التي مازلت صغيرة من ناحية المساحة ، كبيرة من ناحية الأداء ، نجدها في هذا الفيلم وهي تؤدى دور الابنة المخلوبة على أمها والتي تركت دراستها من أجل العمل في المنزل للمساهمة في مصروفات المنزل وأهله .

وفذلك من خلال أدله أتمم بالطبيعة والتلقائية وكأنها هي بالفعل صمد الفتاة الفقيرة المطهونة بكل معاناتها وتسردها في الوقت المناسب . إنه نوع من الأداء الذي يصفونه بأنه السهل المتبع . وقد نجح محمد منير في أداء زوج الابنة الكبرى ، وجعل للمشاهد يكره الشخصية ويتعاطف مع أفراد أسرة عائشة ضلعا . ومن ناحية أخرى استطاعت سيمون هي الأخرى أن تألفت النظر إليها بادائها لدور ليلى . وبالذات لأن هذه هي تجربتها الأولى في السينما . وأيضا كانت حنان يوسف جيدة في أدائها الدور الابنة الكبرى ، حيث استطاعت التعبير عن معاناتها الفتاة الفقيرة التي يطعنها الفقر ، ويقت عفة في سبيل إتمام زواجها ، مع تقدم العمر بما تخافها أن تصبح خالسا بمرور الزمن . ونصل إلى ذلك المشهد الصغير الموهوب أحمد حسين الذي أدى دور الصبي نور ، فقد كان يحق هذا الصبي مفاجأة بكل الغايس ، وفي احتضاني أنه لم

يمل ذلك من فط الأتقاع الكبير والمدقق في الأداء الذي تميز بهما . لقد كان هذا الصبي بطلا واستحوذ على مشاعر المشاهد ، وحسن تصوير السينمائيين استطاع في كثير من المشاهد أن يسرق الكاميرا من الكبار .

أما عن القبول بأن الفيلم قائم جدا ويتطوى على العديد من صور المماناة ، فإن هذا لا يهيب الفيلم .. بل على العكس . فهذه الصورة الواقعية جعلت الفيلم أكثر صدقا ، فليس مطلوب من الفنان أن يرف الواقع ويقدم صورة ورجوة ليس لها وجود .. فهذا هبة واقتنا ، وهله هي حوائنا . وهذه الأسرة التي قدمنا لنا الفيلم بكل ما فعل منة ، قد تكون أحسن حالا من غيرها من آلاى الاسر التي تن تحت برائن الفقر ... ولكن وهل البرغم من تلك الصور المؤلمة والمروجة التي شاعناها فإن صانع الفيلم يقولون لنا انه في وسط ذلك كله فإن هناك العديد من المصريين والمصريات الذين مازالوا متمسكين ، وقادرون على مواجهة كل الصعاب ، مهما كانت .. لم تكن عائشة صورة تروى بالأمل .. لم يقل لنا الفيلم من خلال تلك الشخصية ، أنه طالما بقيت مثل هذه الشخصيات ، فإن هناك أملا في الإصلاح والتغيير .



وفي أغلب أحوال الفتوات الذين ظهوروا في السينما المصرية ، فإن هذا البطل شعبي انسان فقير معلم في البداية . لكنه ما يلبث أن ينفذ بـ... أن يشهر ثبوته ويعلن نفسه « فناناً » فيصعد السلم الاجتماعي . ويرتقى الدرجات ويتحول من رجل وضع لى « نيل » من خلال ارتباطه ، غالباً ، بامرأة ثرية تشتهر بفحولته وقوته الجسدية . فتتخذ زوفاً يدافع عنها وتتظل به .

ولغة الفتوة هي دائماً لغة العنف ، والفتوة . فالرجاء للأقوى ، والسيطرة دائماً على الضعيف . وقد اهتم الروائي الكبير نجيب محفوظ بـ... الفتوات في السيناريوهات التي كتبها خصيصاً للسينما ، ثم في رواياته السينمائية مثل « أولاد حارتنا » و « الحرافيش » . والمشارب من القصص الهيبية مثل الرجل السالى . . فضلاً عن الفيلم المشهور الذي بدأ حياته السينمائية « فتوات الحسنية » لـ... لـ... عام ١٩٥٤ .

ورغم أن البعض قد حاول أن يقترب من عالم الحرافيش بمنظوره الخاص . إلا أن هذا العالم سيظل متيحاً روحاً وقالباً إلى نجيب محفوظ الذي اهتم دوماً بتصوير صراع الفتوات على السلطة . وعلى احتفاظ كل منهم بصورته - النبوة - مرتفعاً - مستعداً للسقوط عند أى لحظة - يبدو فيها الخطر على سلطانه ، وعلى العرش الذى امتطاه بقوته وعنفوانه . كما اهتم الكاتب أيضاً بربط هذا الصراع بالفتيات وعلاقة الإنسان بالكون والقدر من حوله . وقد فسر البعض هذه الروايات تفسيرات غيبية تسببت في منعها في بعض الدول العربية .

تقول خيرية الشلالي في مقال لها تحت عنوان « أزمة النص والفيلم » - العدد ٣٠ من « مجلة الفنون » - أن السينما طوعت أعمال نجيب محفوظ لمقتضياتها وإمكاناتها الخاصة بها . وانخفضت شخصياتها لظهورها في لطائف المثاليين ، ولا يعم بعد ذلك أن يصير الطويل قصيراً والكبير صغيراً . ولا أن يتغير ترتيب الأحداث ومواقع الشخصيات ، ولا أن تضيق أحداثاً أو

الفتوات والخرافيش بين الفيلم .. والرواية

٣٠ ق

الملك لشر فاحب زوجته سينفر ، وبدا أن يقدم بدور النبل . بعد على هدم يوتوبيا المائدة المستديرة . لكن هناك فرساناً يبحثون دوماً عن سيادة الحق ويكفون في قلوبهم رغبة مشاعر العصفور . وتتفتح عضلاتهم قوية يمكنهم أن تحمل أثام الأجيال فتكا .

ظهر هذا الفارس في « حيتا تحت اسم « الفتوة » . وهو شخصية شعبية عاشت في أحياء مصر الداخلية في مرحلة من عمرها . ولم ينقرض هذا الفتوة إلا منذ سنوات قريبة . خاصة منذ العشرينات . ويحمل هذا الفتوة السلاح من أجل سيادة العدل . والسلاح هنا عبارة عن عصا غليظة طويلة مزينة بمسامير نحاسية كبيرة الرأس يمكنها أن تشتم أى رأس تسولوا . . ويرتبط استخدام السلاح عند هذا الفارس الشعبي بأشياء عديدة منها فتوة الشباب وفقرانه . والقدرة الباردة على استخدام هذه العصا المعروفة باسم « النبوة » . ثم بوجود مجموعة من الاتباع يسيرون تحت ظلهما وظل صاحبها . يتفنون ما يقول . فإذا كان فارساً - فتوة - نبيلاً فالعدل سائد وإذا كان طاغية فربل هوؤلاء الذين يقعون تحت طائلة مطالبة المتعددة .

في زمن الدولة الاقطاعية ، كان الفارس الذى يجيد استخدام السيف هو الرجل الأقوى . وغالباً ما يكون حاكم مقاطعة أو حاكمها . وهو يحمل السيف في مواجهة الشر . وإذا جاء فارس آخر واستطاع أن ينزله وأن يسقط منه سيفه فدل على أن يتنازل عن لقب القروسية شاه أم أبى . وأن يذهب إلى الظل . أو إلى غابة الأفيال يدفن ماضيه الذى لن يعود . ويدفن معه .

ومن قوانين القروسية أن يظل السيف مرفوعاً من أجل سيادة العدل . ويحت عن الحق . أنه قانون الغلبة في صورة معدله . فالأقوى هو الحاكم . وهو السيد المسيطر . مهما كانت القوة غاشمة . وقد ارتبطت عدة مفاهيم مع مثل القروسية والنبل والشجاعة والحكمة . ولا تعرف ماذا يمكن أن يحدث لو أصبح الفارس طاغية . بالتأكيد فإن عصره يتحول إلى عتمة وسوداوية مثل عصر الديكتاتوريات في الأزمة الانسانية .

وقد شغفت السينما بتصوير صراع الفارس من أجل سيادة الحق . خاصة في المقاطعة التي يتنص إليها . ومن أشهر الفرسان « لانسوت » الذى جاء بـ... ناصر

٥٥٠ العدد ٩٢ ربيع ١٩٨٩ م

لحاف، شخصيات مثليا أخفياً، أمكنة أخرى بغض النظر عن دلالة هذه الامكنة، وفورهما الختمى بالنسبة للشخصيات وللأحداث وحق مفهوم الرواية ككل. بل ولا يهم أن نحور بعض الأحداث ونجرحهم مضامينها لكي تناسب «الشيك». هذا الفتوة الطاغية المجهين والذي تخفص لسلطات العملية الانتابية بكلمها .

ولأننا بصدد الحديث عن عالم الفتوات النيل الذي صنعه نجيب محفوظ في أدبه والسينما فإن عالم الفتوات يتناسب بصفة خاصة مع عالم نجيب محفوظ في كافة رواياته . حيث يصبح المكان الضيق هو السيد وهو المحرك لكل الأحداث التي تدور حوله . صراع الفتوة وسيداته هو في المقام الأول حل مكان صغير تعيش فوقه مجموعة من البشر. ويدت الحارة علما خلفا يحكمه الفتوات وتزدهر وجود الشائون خارج هذه الحارات والأحياء. فالشرطة غالباً شخصية هاشمية أوسعيفة، مثلاً سري، وقليل ما تتدخل لغض نزاع أو لتع فرض أتاة. كما أن الحالات التي ظهر فيها رجل الشرطة في هذه الأعمال كان ضعيفاً.

إذا كان فيلم «فتوات الحسينية» هو أول أفلام هذه المجموعة. فإنه يمكن أن نعتبر أن تناول فيلم «الفتوة» يعطى تفسيراً لهذه الظاهرة. رغم أن اسم الفتوة هنا مجازاً قياساً إلى الظاهرة بصفة عامة فليس هريدي فتوة من فتوات الحارة الشعبية ولكنه يسلك، فيها بعد سلوك الفتوات. وذلك كان نقول أن هريدي رواية الفريب لكلمى ليس بسلطان عثيا مثل شخصيات مسرح العث ولكن عثي السلوك. فقد جاء هريدي من قريته إلى القاهرة يبحث عن لقمة عيش ويكتشف أن أبو زيد سيصدر سيطرة كاملة على السوق. إذن فهذا التأثير هو الفتوة الذي يسيطر بقوته وإمواله على المكان المحاط بأسوار. ولا يمكن لأحد أن يزيهه إلا إذا كان قويا مثله. يستطيع أن يتزعم من عرشه كي تبقى اللعبة أزلية. فهرلي يقرر الوقوف في وجه أبو زيد. ويعد استجابة من بعض تجار سوق الجملة بصورة غير علنية. فيزودونه بالمال. ويفهم من خصمه سر السوق. ثم يسعى للسيطرة على المكان بعد أن يهزم أبو زيد ويتحول هو إلى فتوة. طاغية يمارس نفس اللعبة. لعبة مقعد الطاغية.

هذا هو قانون برام الفتوة في عصره. نجيب محفوظ في كافة أعماله فيها بعد، خاصة التي تحولت إلى سينما، فيلم «فتوات الحسينية» وكان يدور حول صراع من أميرل عرش الحارة من خلال حالة واحدة. الفتوة الذي يتكالب عليه خصومه لادخاله السجن. وعندما يخرج من السجن يستعيد عرشه مرة أخرى بقوة الثبوت. ونله أنه أوتيه صياغها نجيب محفوظ بعد ذلك بإثنين وعشرين عاماً في سطور قليلة عن عاشور الناجي في الفصل الأول- أو الحسكية الأولى- من الحرافيش ..

أي أن مفهوم الفتوة وصراعه من أجل قانون البقاء الأخرى قد اتضح بشكل خاص في «الفتوة» لصالح أبو سيف عام ١٩٥٧. وإذا كان فيلم «فتوات الحسينية» يشكل حالة خاصة في فترة زمنية معينة انتشرت فيها أفلام العنف المرتبطة بالحركة التي كان من نيجوبها نيازى «مصلحى كمخرج وفريد شوقي كممثل. فإن فيلم «فتوات بولا» الذي أخرجه يحيى العلمي عام ١٩٧٨ هو أول فتوة في سينما الفتوات التي أخرجت ظاهرة سينما الثنائيات في مصر. وقد أخرجت الدنيا المصرية العديد من الأفلام مأخوذة عن نجيب محفوظ. فإذا كان «فتوات بولا» مأخوذة عن كاتية «أولاد حاورتا» فإن «الشيطان يظ» مأخوذة عن القصص طويلة تحمل عنوان «الرجل الثاني» واختار المخرج اشرف فهمى أن يجعل الفيلم اسم المجموعة القصصية التي تضمها هذه الأقصوصة.

أما بقية أفلام الفتوات فمأخوذة عن الحكايات الحرافيش المنشورة عام ١٩٧٧. ومن هذه الأفلام «الحرافيش» المأخوذة من «الحب والفضيل» أو الحكاية الثالثة من الملحمة وقد أخرج الفيلم حسام الدين مصطفى عام ١٩٧٤ كما أخرج في نفس الفترة الحسكية السادسة تحت عنوان «شهد الملكة». وأخرج سمير سيف الحكاية الرابعة تحت عنوان «الطارد». وأخرج أحمد ياسين الحكاية السابعة «جلال صاحب الجلالة» تحت عنوان «أصغله الشيطان» عام ١٩٨٧. وأخرج على بدر خان عام ١٩٨٦ فيلمه «الجروح» عن



الحكاية السابعة «حقوق النعمة» بينما قدم نيازى مصطفى الحكاية العاشرة «الثبوت والثبوت» عام ١٩٨٦.

وفي فيلم «فتوات بولا» فسر في البداية سقوط مرمون «الفتوة القديم- فريد شوقي» في معركة خاسرة متكافئة مع فتوة جديد استطاع أن يشله بضرعة فيعلن أن هو على مساعده جبراس- حسن حماد- فتوة جديد.

ويقول مجدى فهمى «إن الفتوة القديم يعد هزيمته قد انتصبت كالنمر الجريح. ليتحول إلى ثمر مجروح عاجز. يعض جمل وقته في حماره شعبية صغيرة بالحارة ذاتها يأكلك لحم الرأس المسلول. ويخرج تلك الحمر الشعبية والبرغمعة التي تصنع من العرش المتخمر وتوزع في نوع من القرع الخشبي. وتعرف باسم «البوطة». زالت عن الفتوة كافة الامتيازات. هذا حق في التحول إلى الأكل والشرب بالمجان. ورغم هذا صالغ الحفارة.

وفي الحفارة يجرى إليه شاب يشكو أن الناس تسخر منه في الحارة لمدله الوضع مما لا يمكنه من الزواج من المرأة التي يحبها. فيسمى ميمون إلى قسم الشلب. نور الشريف- إلى عرين الفتوة الجديد. وكى يحدث ذلك فليله أن يكون قويا. وأن يتنقل لأوامر الفتوة حتى لو طلب منه أن يقتل حبيبه ولأنه لا يستطيع التكيف في هذا المجتمع الشرس يحاول الهروب من الحارة. فيفعل كرجال الفتوة ويضربونه ضربا مبرحا. ثم يتمكن من الهروب بمساعدة ميمون. والرجل عن الحارة في حالة الهزيمة



هو مفتي دائم أو مؤقت قامت به شخصيات كثيرة في كافة أفلام الفتوات . والرجل ليس هروبا بقدر ما هو استعداد لعودة أكثر قسوة وكفاءة . . مثليا وحسب الزوج في « الحارة » وزوج أخرى « شهد للملكة » عاد كي يقتل زوجته التي هاجم بها الرجال حيا . وكذلك شكا في « الشيطان يحظ » كما هرب خضرم الناجي في فيلم « الحرافيش » كي يعود أكثر قوة ويتولى زمام الحارة .

إذن ، لقد هرب عروس كي يعاود رحلة الرجوع إلى الحارة التي هرب منها زوجها . أو انتقام لشر الفتوة . ومن المهم أيضا أن نشير أن أسباب الهروب أو العودة إلى الحارة مرتبطة دوماً في السينما - بوجود امرأة . فقد عاد عروس كي فناديا بأن أحد اصداقاته المقربين قد تقرب من حبيبته التي هرب لأنه لم يشأ أن يقتلها فناديا أن صديقها وحبيبته يفسونه . فيقتله خلسة . . ثم يقتل حبيبته . . ويصاب بالجنون .

رحلة الفتوة هنا غير كاملة . لمحروس ليس سوى حرووش صغير لا يسمى إلى متعصب الفتوة . وكل ما يتطلع إليه أن يكون رجلا من رجال الفتوة يقتل خلسة من أجل امرأة . وهو دائما مضروب . مطارد ليست فيه ملاصق البطل القنود . وبالطبع هنا هو الفتوة الحقيقية . أما عروس فيصبح حنونا يجرى الأطفال خلفه للسخرية منه . ويقتل الحارة في حالة بحث عن فتوة أخرى .

في فيلم « الشيطان يحظ » نرى حدوثه مشابه فسطا الحافري - نور الشريف - يلعب أيضا إلى فترة معتزل لبوسه لكي يكون قريبا من الفتوة اللينباري . فريد شوقي - وإذا كان محروس يعمل في جلاء النحاس . فإن شطا يعمل في مهنة متواضعة أيضا ككواء نايب . وإذا كان حبيبنا قد طلب من شطا البحث عن أجل فتوات الحارة والاقناع بها . إنها وداد التي يجيها . لذا فإنه يهرب من الحارة مع فتاته إلى حارة أخرى يسيطر عليها فتوة أخرى ، وعملو للود اللينباري . هذا الفتوة شبل يطلب الفتاة لنفسه . فيطلب من الزوج أن يطلق زوجته كي يتزوجها هو . وعندما يرفض شطا يقتسم الفتوة مسكنه فيضربونه . ويتعصب شبل الزوجة أمام عيني زوجها . دفع هذا المحطات الزوجين إلى العودة لحارة اللينباري وطلبا من الفتوة أن يتقم للمرأة التي كان يود

« شهد الملكة » هو شهد ملكة النحل التي تجلب براحتها وانوثتها عشرات الذكور الذين يطاردونها حتى يتمكن أحدهم من امتلاكها ثم يموت . أو تنوت هي المرأة هي زهرة التي تمثل روح الجمال الفناك الذي يصنع الناطرين . وهي امرأة تدوس في صمودها الطبقى . كما كتبت خيرية البشاري في مجلة الفتوة العدد ٢٨ - حل جامم الرجال مستخلعة سلاح الجنس . وهي ليست من الجمال في شيء يرهم للبالغة في المكياج والاسراف الشديد في تعصر الملابس . هنا بأن الملابس التي ارتدتها نادية الجندي لا علاقة لها أبدا بما كانت ترتدي « زهرة » التي ترتدي ملادات القريشة الضاعرة ، وعرائس الجرائع السلبية . ولم تكن ترتدي القبعات ولا اغطية الرأس الغربية ولا القساين التي تنتمي إلى تقاليد الربع الأخير من القرن القرن العشرين بينما تمشي في ربعة الأول .

فالرجال الذين يطاردون ملكة النحل هم : السماك الاتيق . والناجي الأكبر . والفيران والفتوة . والمأمور وشيخ الحارة . ورجال آخرون . أما ذكر النحل الذي ترتده الملكة وتحس بقوته فهو الناجي رغم أنه متزوج . وهو في منظورها رمز الرجولة . وهؤلاء الرجال يتصاقبون على الملكة . فخطفهم الواحد بعد الآخر . كأنها تصطاد بضع ذبابات . وزهرة تصعد السلم الاجتماعي بمكياجها تحسد عليها . وهي تستخدم كل الأسلحة المتاحة لها . ورجال

خطبها . فتقوم للمبارك بين الفتوات تنبال فيها النبايات الضخمة . ويغرس فيها شطا سكينه في صدر غريمه الذي اغتصب زوجته . ويخرج الكبد ويرفضه وسط الجسماءير في نفس اللحظة التي يعتمد في صدره سكيناً جمامته من قبل أحد رجال الفتوة المقتول .

ومن العلاقة بين الفيلمين كتب مجدي فهمي أن « النتيجة في نظري مختلفة تماما . فيلم يحكي العلمى غصاب الجسماءير بمفاهيم غير تلك التي ذهب إليها أشرف فهمي . العلمى قدم فيلم مقاسرات . أشرف قدم فيلم أبعاد واسقاطات . فالفتوة في الشيطان يحظ ليس مجرد فتوة . هو قد يكون حاكيا قد يكون سلطة ، قد يكون دولة مستعمرة تراها وفقا للعين التي ننظر بها اليه . وهي في جميع الحالات شخصيات تكاد تبرز معاملها على الشاشة » .

أما مجموعة الأفلام المأخوذة من حكاية الحرافيش ، فقد ظهرت في فترات متفرقة لدرجة أن حسام الدين مصطفى قد اخرج فيلمين منها ، شهد الملكة والحرافيش ، في نفس الاساليب . فكان يخرج من هذا الاستوديو كي يستكمل أحداث الفيلم في استوديو آخر . أو قد يستعيد من نفس المكياج والديكور . وأشرك معه صلاب قاييل في دور الفتوة الذي يتمكن من السيطرة على الحارة في أحد الفيلمين . ثم هو الطامع أبدا في اختطاف منصب الفتوة من اسرة الناجي منتظرا سنوات طويلة كي يتمكن من هذا المنصب ، لكن أبدا .

ملء بمظلم بارزة ومكائيد الأثني لايقاع
الرجال الأقوياء في حبالهم . هؤلاء
الرجال يصبحون - رغم ما يشتمون به من
قوة - إلى ظلال بابتة - ياتقرون بأهرا -
وقشون في ركابها . حتى إذا قضت وترها من
رجل انتقلت إلى غيره . حتى الذكر الأكبر
الذي تحبه وتنشده فإنه يظلمها مثل بقية
الذكور . فيقطع مثل الجميع بعد أن يحجر
بيته من أجلها . رغم أن يعرف ماضيها
واسلوبها في اصطياد الرجال .

وفي هذا الفيلم ، لم يكن الفتوة ، أو حياته الخاصة ، هو الشخصية الرئيسية في الفيلم رغم أن أحداث الفيلم بدأت بحل تنصيب الفتوة الذي انتصر على خصم له . وهذا الرجل الذي يرمز الرجال عزمه امرأة . ونوح الغراب هذا رجل كثيرا المشاجرات وقد فُتقت عينه في إحدى هذا المعارك .

أما في فيلم « الحرافيش » فقد استطاعت المرأة أيضا أن تهزم الرجل ، الفسوة ، سليمان الساجي بكل انشغاله . فسينة السمرى امرأة ثرية جميلة ترى فيها فتوة الحياة بجريرته ورجولته في حقبة في هواه . وهما يطلبان من الزواج تطلب منه أن يطلق زوجته الأولى فتضج فيترك عالم الحارة إلى مقر المرأة . ويصبح تاجرا في الظاهر . فتوة أمام سكان الحارة الذين يشعرون من بضاعتها . وينجب من سنية ولدتين يتوق منها صراخ دوي من أجل حب نفس المرأة .

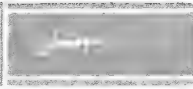
وهذا الفيلم المأخوذ عن فصل « الحب والقضبان » قد اختلف كثيرا عن النص الاصل فالحروب الذي يقوم به الاخ خسرو الناجي هو هروب قدرى بعد أن تعرض لانتزاعات زوجة اخيه التي تحبه وتسعى للسيطرة على البيت .

القيام بعرف أن فرجا لم يكن يعلم يوما
وصل إليه . فهو مجرد بائع بسيط لا يعرف
التمرد ولا يطمح إلى التغيير إلا في أضيق
الحدود . بل أنه تلقى صفقات القوات
دون أن يبادر مقاومة . ورغم أنه يسمع
من أخيه جابر أن جسمه أكثر فحولة من أي
فتوة . إلا أنه لا يبدي ثورا بالرة . وكان
أقصى أمل يمكن أن يبذلها قبل معركة
الصادقة التي تولى عرش الفتوة على إثرها هو
أن يشتري عرية .

ومثل فخرج غوثنا للحاكم العادل في أولى
سنوات حكمه ، فهو يستهل منصبه بعمل
الحجر من خلال التبرع للمسجد ، وإيقاف
عرض الأتالة ، ويصبح حامى الحارة
وراعى مصالحها . ويرفض أن تنتقل أسرته
إلى مستوى أهل . ويظل يعمل سائقا لعربة
سوارس ينقل فوقها البضائع والنسوة . وإذا
جاءت الحركة الأولى من خلال مصافدة
فيلز الحركة الثانية تكون عن عمد واستعداد
يتكمن فيها الفتوة من قهر بقايا عصر
الفتوات القديم ليثبت أنه قوى بالمصافدة
واحد . وهذه الحركة الفاصلة تدفعه إلى
التطلع إلى أعلى مثلا فعل جده سليمان
التاجي فالست ملك امرأة جده توفيه له
الفرش الوثير والحمام الساخن - مثلا فعلت
سنية السمرى ، مع جده سليمان - وهي
أكثر حالا من زوجته زوسية ، وتعلمه
الانفصال على علم جليد هو التجارة
والثراء . فالرجل الذى كان يؤمن أن . .

البرميل الممل يجب أن يجف في الفراع ، ولا
يُحْمَا بعد غرخته وتنع المؤن عن ابتاه الحارة
أَيامًا باز الأسفار وس تضاعف كلما زاد
والسلب الظروف إذنى التي صنعت
ديكتاتورية فوج . المقدد جلس
قوفه . والذي قرص منه سلوكا بعينه . قد
تكتاف بعض الظروف البالغة الدقة
والصغرى في أقلام او روايات لصنع مثل هذا
الديكتاتور بنفس التفاصيل . لكن فيلم
البحر) يختار موضوعا حساسا لدعوة اثر
الدراسة في صمعة هذا الديكتاتور .

ففى ذلك العام ١٨٨٧ ، لم يف نه
النيل بفيضانه العادى . إذن فهو عام جفاف
وعلى الناس أن تربط الاحزمة على بطونها
حتى يمتازون الأزمة . وقد بلغ القلم من
اللكاء ان عزف على نغمة ان قسوة
الديكتاتور أشد قسوة من الجوع الذى
فرضه ظروف النيل فى ذلك العام .



فيكتور برليوز ...

أبو الكتابة الأوركسترالية الحديثة

د. زين نصار

وكان برليوز أول من أدخل لفن الموسيقى الحب الرومانتيكي ذو الخيال الجامح ، وكذلك استغلاله للموضوعات الأدبية في مؤلفاته الموسيقية ، حيث قامت الموسيقى بتصوير موضوعات محددة ، فقد تأثر برليوز بكل من :

بإيرون (Byron) وجوته (Goethe) وشكسبير (Shakespeare) وغيرهم . وكان ميله الأدبي هذا واضحاً في جانب آخر من نشاطه الفني عندما عمل كناقد موسيقي يحرر عموداً ثابتاً في جريدة أوبرا (de Debats) على مدى ربع قرن . وبرليوز كمؤلف موسيقي كان مسرفاً في استخدام الأسرار الأوركسترالية ، فكان يملأ بأوركسترا خيالي يتكون من ٤٦٥ آلة ، منها : ١٢٠ كمان ، ٤٠ فيولا ، ٤٥ تشيللو ، ٣٧ كونتراباص ، ٣٠ آلة بيانو ، ٣٠ آلة هارب ، بالإضافة إلى آلات نفخ وآلات ايقاع على نطاق واسع . ويتضح من هذه الأرقام المبالغ فيها مدى حب برليوز للضخامة في أعماله ، كما أنه قد درس بناية الفروق الدقيقة والصغيرة جداً للألحان والألوان والظلال ، كما لم يفعل أحد قبله . ويعتبر برليوز واحداً من عظماء الموسيقيين المجددين في أساليب الكتابة الأوركسترالية كما نعرفها اليوم ، ونسميها فيرتيوزية ويراقفة يمكن القول أنها قد نشأت على يد برليوز ،

وتجد أن (الفكرة المسيطرة) قد أثرت بشكل مباشر على إثنين من المؤلفين المعاصرين لبرليوز - وهما أصغر منه سناً - الأول هو مؤلف الموسيقى المجري فرانز ليست (١٨١١ - ١٨٨٦) والذي ساعدته هذه الفكرة على التوصل إلى شكل القصيد السيمفوني الذي ابتكره ، حيث رأى أن عليه بدلاً من تكرار لحن معين يربط به بين حركات السيمفونية ، أن يكتب عملاً من حركة واحدة طويلة تصوّر موضوعاً محدداً مثل قصيدة شعر أو قصة أو منظرًا طبيعيًا أو لوحة مرسومة . والمؤلف الثاني الذي تأثر (بالفكرة المسيطرة) لبرليوز ، هو مؤلف الموسيقى الألماني ريتشارد فاغنر (١٨١٣ - ١٨٨٣) السلي أوجت له - الفكرة المسيطرة (أو ساعدته على التوصل إلى فكرة (اللحن الدال) (Leitmotiv) الذي رمز به لشخصية محددة في أوبراته ، وكان يتكرر ذلك اللحن عند ظهورها على المسرح أو عند ذكرها بين شخصيات الأوبرا . وكذلك فقد كان فيكتور برليوز ميالا لاستخدام أعداد ضخمة من اللحنين والموسيقين في أعماله ، فقد ألف عام ١٨٣٧ مرتبة للمجنود الذين قتلوا في الحملة الفرنسية على بلاد الجزائر ، وشارك في أداء تلك المرتبة صائتا منى ، وأوركسترا ضخمة من عشرة طلبة تمجيب وأربع فرق لآلات النفخ التحسية .

يعتبر مؤلف الموسيقى الفرنسي فيكتور برليوز (١٨٠٣ - ١٨٦٩) أبو الكتابة الأوركسترالية الحديثة ، فهو أعظم شخصية موسيقية فرنسية في العصر الرومانتيكي ، كما أنه كان من أعلام ذلك العصر البارزين . وقد كان له تأثيره الإيجابي على المؤلفين الموسيقيين المعاصرين له والتالين عليه ، بما أدخله من إضافات على فن الموسيقى سواء باستخدامه (الفكرة المسيطرة) التي توصل إليها في السيمفونية الخيالية التي كتبها عام (١٨٣٠) ورسز بها لشخصية معينة ثم كرر تلك الفكرة في كل حركة من حركات السيمفونية بشكل مختلف وفقاً لما حدث للشخصية التي ترمز لها .

وهو قد ألف كتاباً عن التوزيع الأوركسترا لي عام ١٩٤٤ منازل إستر مرجحاً حتى الآن .
والجدير بالذكر أن يستغداً له الأعداد
الكيرة لم يكن له الفضلنة ، ولكن له
كان لا يكتفى من البحث عن أصولها والأوان
جليبية ، وكان يحاول دائماً أن يستخرجها
من المجموعات المختلفة من الآلات ، كما
كان يجرب دائماً الآلات الجليبية ، وبفضله
خلعت أكثر من آلة موسيقية إلى الأوركسترا
وبقيت فيه ، ومنها على سبيل المثال نذكر
آلة الحارث (Harp) والذكوراجيلية (Bn-
Orghish Horn) . وكان يستخدم أيضاً
للإيقاع جربة ، وقد حوّل أسلوبه في الكتابة
للأوركسترا الموسيقا من التبعية للإيقاع .
واستفاد من التنوع في الصانج الإيقاعية
المألوفة وغير المألوفة كثيراً من الكثيرين
بمعاصره كانوا ينظرون إلى على أنه شخص
غريب الأطوار في هذه الناحية .

من كل ما سبق نجد أن هيكتور برليوز كان له تأثيره القوي على المؤلفين الموسيقيين الذين جاءوا بعده أيما ما كانت جنسياتهم .

وقد ولد هيكتور برليوز في الحادي عشر من ديسمبر ١٨٠٣ في قرية سانت آنديره بالقرب من جرينويل ، في جنوب شرقي فرنسا ، وكان والده طبيباً يعمل في الريف ويعرب عن أن يصبح ابنه طبيباً مثله ، ولهذا فقد تلقى برليوز تعليماً موسيقياً ضئيلاً في صباه ، لأن تعليمه كان عملياً لم يصبح طبيباً . وقد أرسله والده عام ١٨٢١ إلى

باريس ليلوس الطب ، ولكن عندما طلب منه أن يقوم بتسريح حيوان هرب من المدرسة مرغوبا وحسن نفسه في حجرته ، وأورد أن الطب لن يكون مهنة . وبالرغم من تلك التجربة فقد استمر بشجاعة في دراساته الطبية ، حتى حصل على بكالوريوس العلوم عام ١٩٤٤ . ولكنه لم يترك دراسة الموسيقى وحرس على حضور المحاضرات في دار أوبرا باريس ، كما قضى لساعات الطوال في مكتبة الكونسرفتوار يدرس اللحنات الموسيقية . وعندما سمع أوبرا (إيفيجينيا في تورديد) جلولو هزته بعين ، وأيقنا عندما سمع مسجع مسجعونية يهفون لأول مرة ، بدا كما لو كان قد اكتشف علما جديداً ، وبمدها لم يعد يطيق صبرا على تعلم ذلك الفن العظيم المدهش الذي استطاع أن ينتج عنهما مثل سمفونية بتهوفن . فذهب إلى الأستاد ليسيور

أوبراه الأولى ، قال له أستاذة « إنك لن تتصبح أبداً طبيبا أو محاميا ، ولكنك ستكون مؤلفا موسيقيا عظيما ، لأنك تملك عبقرية » .

وكتب قداسا وقلعه في ديسمبر عام ١٨٢٢، ولكنه لقي فشلا كبيرا. فقام بمحاولة غير ناجحة للاتحاق بكونسرفاتور باريس. ولما كان برليوز لا يعرف اللسان، فقد عاد ليتأسرت في صيف عام ١٨٢٤، وأعلن على والده أنه ترك دراسة الطب إلى الأبد، وسوف يتجه للدراسة الموسيقا، وبعد جلسة عاصفة بين الأب وابنه، اتفق الأب بوجهة نظر أبيه، فوجهه بالاستمرار في دعمه ماديا ولكن بشرط واحد هو أن يستلم برليوز في فترة معقولة أن لديه القدرة على النجاح في مدرسة الموسيقا. وهكذا تمكن من الالتحاق بكونسرفاتور باريس.

وبعد فترة أراد أن يثبت براعته فظم هروبا
نابيا للقداس وقدمه في العاشر من يوليو عام
١٨٤٥ ، وعطى ثقافته ببيع اقترضا من
بعض اصدقائه ، واستقبل العمل هذه المرة
شكل أفضل وخاصة من الاصدقاء ، ولكنه
ترك برليوز مقللا بالدين ، وبالطبع قام
بالدفع بسداد تلك المبالغ ، مما جعله نافذ
الصبر حول جنية مواب ابنه الموسيقية ،
بما زاد الامر سوءا انه علم ان برليوز تقدم
برتين للحصول على جائزة روما الكبرى
فلم يفلح.

وأخيرا أقتنع الوالد نفسه بأن ابنه ليست عليه المواهب التي تحمته من النجاح في الموسيقى، فتوقف عن مله بلالاً . وحاول بربوز أن يدير أموره قدر الامكان ، فأعطى دروسا خاصة ، وشغل وظيفة مدرب كورال في كنيسة يحصل بالاذلة على ما يدفعه . وفي عام ١٨٢٧ حضرته إلى باريس فرقة تشكيبير الانجليزية وقضت سلسلة من العروض وكانت نجاحها تدعي هاريت سمسون ، وعندما رآها بربوز توّدها ، وفيوليا في مسرحية هائلة وقع في غرامها ، وحاول التصرف عليها دون جدوى ، فغمرها بسيل من الرسائل الغرامية ولكنه لم يلقى ردا . وحاول أن يلتفت نظرها بإقامة حفل لتقديم أعماله ، وقدم الحفل في كونسيرتقنار في السلاسل والعشرين من اكتوبر ١٨٢٨ ، ولكنها لم تعرف سقى بإقامة الحفل . ولم تلبس في التصرف على من

يجب ، حاول أن يمزى نفسه بملاعة حب مع عازقة البيانو كلنى موكا (Camiee Moke) ولكنه لم يشعر بالحدود و استطاع (سيان ، وعندئذ وجد الوقت مناسب ليكتب أول عمليين هامين له الأول غنائية مصنف (١) على أساس ثنائى مشاهد من فلوست (٢) وقد أصبح هذا العمل فيما بعد أساساً لوفته لثمة فلوست (٣) . والعمل الثالث كان السيمفونية الخيالية التي قدمت في باريس في الخامس من ديسمبر ١٩٤٣ ، وكان فرانزليست بين الحاضرين في ذلك العرض وأصبح بالموسيقا منذ ذلك الحين أصبح أكثر استمقاده برلوز نجساً له وإعجاباً به . وتظل برلوز يبحث بقلق عن محبوبة لهاها تحضر الحفل ولكن دون جدوى ، وبينما هو يشعر بخيبة الأمل (Sardanaaple) روما الكبرى من غنائيته

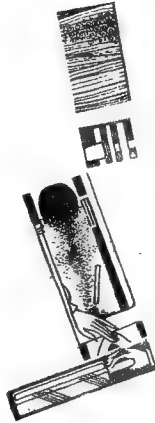
وذهب بربليوز إلى غيلا المديني في روما
 ليقتضى هناك ثلاثة سنرات وفقا لشروط
 المسابقة، ولكنه عاد إلى باريس بعد ثمانية
 أشهر شعراً ، وفوجيء بأن الأسرة سيمسون
 قد عدادت إلى باريس فاستيقظ حبه لها ،
 وأوعد على وجه السرعة عرضاً للسمفونية
 الخامسة (التي ألّفها من وصي حبه لها) آملاً
 أن تحضر التأسيس ، وبالفعل حضرت مع
 شقيقته وكان الضيف السمفونية عجباً كبيراً
 خاصة بعد أن علمت أنها هي التي أوتحت
 للمؤلف بالعمل ، واستغل بربليوز الموقف
 وعبر لها عن مشاعره واستطاع في النهاية أن
 يستولى على عواطفها وتزوجا في الثالث من
 أكتوبر ١٨٣٢ في السفارة البريطانية في
 باريس . ولكن ذلك الزواج لم يكن سعيداً
 بسبب حدة طباع الزوجين ، وأيضاً بسبب
 فقرهما وشعور الزوجية بفقدانها لجسدها ،
 كل ذلك جعلها متهوره وسليطة ، وانتهى
 الأمر بالفصلها عام ١٨٤٢ (وقد توفيت
 عام ١٨٥٣) .

وخلال الأعوام التالية قدم هكتور بربوز
نتائج عدد من الأعمال الجديدة هي :
سيمفونية (هارولد في إيطاليا) عام ١٨٣٤
فيلوبلا والأوركسترا . وكان بربوز قد كتب
هذا العمل بناء على طلب من غازف الكمان
الإيطالي نيقولو باجانيشي (١٧٨٢ -
١٨٤٠) ، ولكنه لم يرضى عن السلور
لحدود الذي كتب بربوز لالة الفسولا ،

وذلك عندما رأى مسودات الحركة الأولى ،
وطلب منه أن يعيد كتابته بما يتناسب مع
مكانة باجانيق ، ولكن برليوز قال له « إن
العمل الذي تطالبه لا يستطیع أن يكتبه
سوى باجانيق نفسه » . وقدم هذا العمل
دون تغيير وأداء عازف غير لا آخر في الثاني
والعشرين من نوفمبر ١٨٣٤ . وعندما
سمعه باجانيق فيها بعد في السادس عشر من
ديسمبر ١٨٣٨ تأثر به وأرسل رسالة لبرليوز
قال فيها (إن بينه وبينك قد مات ، وبرليوز
وحده يمكنه أن يعيده إلى الحياة) . ومع
الرسالة أرسل هدية عشرون ألفاً من
الفرنكات .

وفشلت أوبرا (بنغيتو تشليني) عت .
عرضها في باريس عام ١٨٣٨ . وعندما
وقع في غرام مغنية من الدرجة الثانية تدعى
ماري ريتشو (Marie Recio) ، وزار معها
بلاد أوروبا . وعندما توليت زوجته شمر
بجوزن عميق ، لأنه لم ينسحب أبداً ، وفي
أيامها الأخيرة كانت مريضة فقام برحلتها
بكل حب وحنان رغم عصبيتها الشديدة .
وفي العام التالي تزوج ماري ريتشو وجاء
زواجه الثاني غير سعيد مثل الزواج الأول .
وقد كتب برليوز مؤلفه (ليليو فافلا أو
العودة إلى الحياة) (قصد به أن يكون تكملة
للسيمفونية الخيالية ، التي سات البطل في
نهايتها . ثم كتب الدراما السيمفونية
(روميو وجولييت) للآصوات المنفردة
والكورال والأوركسترا عام ١٨٣٩ ، وفي
هذا العمل استرجع برليوز بشكل موسيقى
مشاعره العارمة التي توفقت عندما رأى
هنريت سيمسون أول مرة وهي تجلس على
المسرح . وقد عصفت به تلك الذكريات
حتى أنه هام على وجهه طوال تلك الليلة في
شوارع باريس . وقد قدمت هذه الدراما
السيمفونية في الكونسيرفوازي في نوفمبر من
نفس العام وحقت نجاحاً هائلاً . وكان
من بين جمهور الحاضرين في ذلك الحفل
مؤلف كتاب كان مايزال معروفاً ، ذلك هو
المؤلف الألماني ريتشارد فاغنر .

وفي عام ١٨٤٢ بدأ برليوز جولة لتقديم
أعماله في كل من ألمانيا والنمسا وإنجلترا
وروسيا . وخلال تلك الجولة ، أتم تخطيط
عمل كان قد بدأ يجعل فيه قبل ذلك بسبعة
عشر عاماً ، وهو الأسطورة الدرامية (لعنة
فلاوست) التي قدمت لأول مرة بمدينة باريس
في السادس من ديسمبر ١٨٤٦ .



وقد قضى برليوز سنواته الأخيرة وهو غير
سعيد ، فالأصاف إلى زيجته غير
السعيدتين ، فقد بدأت صحته في
التدهور ، وقضى عليه وفاة ابنه الوحيد
بمرض الصفراء في فاقانا ، فزلى ميكتور
برليوز في الثامن من مارس عام ١٨٦٩ .
وحمل جثمانه عدد من مؤلفي الموسيقى
الفرنسيين وفي مقدمتهم شارل جوتو
(Charles Gounod) وأمبروا توماس
(Ambroise Thomas) وعُزف ماوش
جائزتي تأليف لبرليوز .

وفيما يلي بيان بأهم مؤلفات ميكتور
برليوز :

- ١ - الأوبرات : بنغيتو تشليني (١٨٣٨)
- بياتريس وبيديكت (Beatrice et Be-
nedict) ١٨٦٢ - أهل طروادة (Les
Troycens) ١٨٦٣ .

- ٢ - للأوركسترا : السيمفونية الخيالية
(١٨٣٥) - سيمفونية هارولد في إيطاليا
(١٨٣٤) - افتتاحيات : الملك لير - Le
Corsaire - الكرنفال الروماني .

- ٣ - الأعمال الكورالية :
الدراما السيمفونية (روميو وجولييت)
- لعنة فافلا - القداس الجنائزي -
أورتوريو (طفولة المسيح) - صلاة
الشكر .

وفيما يلي عزيزي القاريء نلقى بعض
الأصواء على السيمفونية الخيالية أشهر
أعمال ميكتور برليوز ، وقد كتبها المؤلف -
كما قلنا - عام ١٨٣٥ ، بوحى من حبه
للممثلة الأيرلندية هاريت سيمسون . وفي
هذا العمل توصل إلى واحتمن إنجازاته
الحاسة في عالم الموسيقى وهي (الفكرة
المسطرة) Idee Fixe وهي عبارة عن
فكرة أو حل يتكرر دورياً خلال حركات
السيمفونية الخمسة ، ويرمز المؤلف بهذه
الفكرة أو اللحن لشخصية الخيالية التي يدور
حولها موضوع السيمفونية . وهذا العمل
إسم آخر كتبه المؤلف وهو حلالة في حياة
فنان . وقد كتب ميكتور برليوز برنامجاً
تفصيلياً للسيمفونية ، مهد له بالفقرة
التالية :

« موسيقى شاب ذى حساسية مرهقة ،
وله خيال ملتهب حساساً سم نفسه
بسالافيون ، وهو في نوبة من اليأس
الغرامي . وكانت جرعة المخدر أضعف من
أن تقتله فراح في نوم عميق رأى خلاله
أحزب الأحلام ، تحولت فيها المشاعر
والأفكار والذكريات إلى أفكار وصور
موسيقية ، فلما رأى أحبا أصبحت لحن ،
مثل (الفكرة المسطرة) التي وجددها
وسمها في كل مكان » .

وفيما يلي نتعرف على حركات السيمفونية
الخمس :

الفرقة الأولى : وعنوانها (أحلام ومشاعر
إنتحالية)
يتنكر للموسيقى الشاب مشاعر القلق أو
الفرح التي كان يشعر بها قبل أن يرى
الفتاة ، وعندما يقع في غرامها ، يتدفق في
نفسه نغمة حبا بركانياً نوحوا ، وقد سبب له
هذا الحب اللوعة والغضب ثم العودة
للتعلق بحبيته ثانية .

وتبدأ السيمفونية بمقدمة بسيطة ، حيث يُسمع نحن عاطفي إلى حد ما وتؤدي آلات الكمان ، إلى ذلك القسم السريع ويبدأ بعزف منفرد من آلة كرورنو يساندها عزف من آلة كمان . وبعد سلسلة من ذات الطابع الانعكاسي الحاد ، تُسمع الفكرة للسيطرة في نغمات موحدة ويؤديها فلوت . وآلات الكمان الأولى . وهذا اللحن يعاود الظهور خلال الحركة عدة مرات ، حتى تنتهي بعزفه برفق من آلات الكمان .

الحركة الثانية : وعنوانها (حفل راقص) .

« يرى الفنان حبيبيته في حفل راقص ، وسط ضوضاء الحفل للثائق » . وبعد ترميزه تؤدي آلات الوترية ، تظهر تدريجيا موسيقا رقصه فالس ذات طابع مرح ، وبعد أن يُسمع نحن الفالس يظهر نحن الفكرة المسيطرة وتؤديها آلى (فلوت وأوبوا) ثم يعود اللحن الأساسي للفالس وتعرّفه بشكل براق يقوى كل آلات الأوركسترا ، ثم يندمج اللحن في تصاعد درامي تؤدي آلات الكونتراباص ثم آلات التشيللو وفالسا الفيولا ، وينتهي في أحد الطبقات (عندما تؤدي آلات الكمان)

الحركة الثالثة : وعنوانها (مشاهد من الريف) .

« في أحد أمسيات الصيف في الريف يستمع الفنان إلى اثنين من الرعاة يتبادلان عزف الموسيقى ، وقد تأثر الفنان بجمال الطبيعة في الريف ولكنه توقف فجأة من التأمل ، فقد شعر بربق وفزع شيء ما غير سار وتساءل ماذا يحدث لو كانت حبيبيته تخونني ؟ فقد عزف أحد الراعين لحنا لم يجه الراعي الآخر !

والموسيقا تصور غالبا حياة الريف الهادئة . يُسمع أولا عزفا ثنائيا لألتي كورا نجليه وأوبوا بدون مصاحبة ، وبعد عشرين مازورة يظهر اللحن الأساسي الرقيق ، ويؤديها فلوت وآلات الكمان الأولى ، وهو نحن يذكّرنا بالفكرة أو اللحن المسيطر . ويصل هذا اللحن إلى ذروته بعد ظهور نحن جديد تؤدي آلات النسخ الخشبية . ويعود اللحن الأول وتعرّفه هذه المرة آلات الفيولا والتشيللو والفاجوت بينما تقلدنا آلات الكمان بالكثير من الزخارف اللحنية . ثم

يظهر نحن ثالث وتؤدي آلات التشيللو والكونتراباص والفاجوت ، وفجأة تعزف آلات النسخ الخشبية نحن الفكرة المسيطرة ، وبعد أن تصل للموسيقا إلى ذروتها القوية وتؤدي كل آلات الأوركسترا ، تُسمع فكرة موسيقية جديدة وتعزفها آلة كلارينيت منفردة تصاحبها الوترية بالعزف نبرا ، ثم يُعاد تقديم هذه الفكرة الموسيقية ولكن تؤديها هذه المرة آلات النسخ . وتكن الحركة باللحن الشاعري الذي يبدل به ويؤدي آلة كورا نجليه تصاحبها تألفات ناعمة من آلة التيمان .

الحركة الرابعة : وهي بعنوان (مارش الإعدام أو مارش الشق) « رأى الفنان في الحلم أنه قتل حبيبه ، ولهذا فقد حكم عليه بالموت ، وتم اقتياده لتنفيذ الحكم ، فسار بخطوات ثقيلة على نغمات كثية في صورة مارش وفي النهاية يظهر نحن الفكرة المسيطرة لبرهة كأكثر فكرة للحب ، تقاطعها ضربة الموت المحزنة .

يسمع المارش قويا من كل آلات الأوركسترا ، يتبع ذلك ظهور فكرتين قويتين تعزف الأولى آلات النسخ الخشبية والنحاسية معا ، والثانية تؤدي آلات النسخ النحاسية والخشبية بالتناوب ، وتصل الإلحان الثلاثة إلى ذروة قوية ، وبعد وقفة مفاجئة يظهر اللحن المسيطر وتؤدي آلة كلارينيت منفردة ، وبعد فقرة من الأوركسترا تقوم الآلات الانعكاسية بولربوز ثم يعود نحن المارش بشكل مختصر لينتتم الحركة .

الحركة الخامسة : وعنوانها (حلم سبت الساحرات) .

« يرى الموسيقي نفسه وسط الساحرات ، وهم مجموعة مرعبة من الأشباح والسحرة ، والمخلوقات الخرافية الغريبة التكوين ، وقد اجتمعوا معا ليحضروا مراسم دفن ، فيسمع ضوضاء غريبة ، وأصوات أنات ، وصرخات زنات ، تجلّوها صرخات أخرى عالية . وتظهر الفكرة المسيطرة ثانية ، ولكنها في هذه المرة قد فقدت نبلها وشخصيتها الجحولة ، وأصبحت حقيرة وثافهة ، وتبطل الساحرات عند وصولها فتضمم إليهن في حفلهن الشيطاني المائج ، وتسمع موسيقا رقصه الساحرات . وتبدأ الموسيقا بتصوير الجوف

الموحش بترديدات تألفات تؤديها الآلات الوترية ، ثم تظهر نحن الفكرة المسيطرة في صورة غريبة بعض الشيء وتعزفها آلات الكلارينيت ، ثم تعاد وتعزفها هذه المرة آلات النسخ الخشبية ، ثم يسمع قسم جديد تُعزف فيه الأجراس ، وبصور التعذيب الذي يلقاه الضال وتؤديها آلات التوبا والفاجوت . يلي ذلك رقصه مثيرة ، وبعدما تصل للموسيقا إلى ذروتها ، يسمع نحن التعذيب وتؤديها الوترية بصوت قوي ، ثم تعزفها آلات النسخ النحاسية والخشبية . وتنتهي الحركة والسيمفونية كلها بحسيرة ذات طابع شيطاني ، تتناسب ما صورة الحركة من أحوال الساحرات وما يفعلنه . وبعد عزفي الفايه أرجوان أكون قد ألفت بعض الضوء على حياة وأهم أعمال مؤلف الموسيقى الفرنسي ميكلوز بربوز الذي يعتبر بحق أبو الكتابة الأوركسترالية الحديثة

المراجع :

- ١- ثيودور م . فيني : تاريخ الموسيقى العالمية ، ترجمة : د . سمحة الحولي ومحمد جمال عبد الرحمن ، دار الفكر القاهرة ، ١٩٧٢ .
- ٢- كورت زاكس : تراث الموسيقى العالمية ، ترجمة : د . سمحة الحولي ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٤ .
- ٣- هوجو بلاينشتريت : الموسيقى والحضارة ، ترجمة أحمد حمدي عمود المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

Christine Ammer: Harper's Die - ٤
tionary of Music Barnes, Noble Books
New York, 1973.

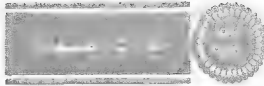
J. A. Westrup, F.L.I., Harrison: - ٥
Collins Music Encyclopedia, Collins
Clear-Type Press, Great Britain, 1959.

Martin Books: 101 Masterpieces - ٦
of Music And Their Composers,
Doubleday, Company, New York, 1973.

Milton Cross And David Ewen: - ٧
Milton Cross Encyclopedia Vol.I,
Doubleday, Company, New York, 1953.

Pera A. Scholes: The Oxford Com - A
panion To Music, O.U.P., London,
1970, Tenth Edition.

٥٠
٥١
٥٢
٥٣
٥٤
٥٥
٥٦
٥٧
٥٨
٥٩
٦٠
٦١
٦٢
٦٣
٦٤
٦٥
٦٦
٦٧
٦٨
٦٩
٧٠
٧١
٧٢
٧٣
٧٤
٧٥
٧٦
٧٧
٧٨
٧٩
٨٠
٨١
٨٢
٨٣
٨٤
٨٥
٨٦
٨٧
٨٨
٨٩
٩٠
٩١
٩٢
٩٣
٩٤
٩٥
٩٦
٩٧
٩٨
٩٩
١٠٠



أقوال من نجيب محفوظ وأخرى عنه

اعداد : نبيل فرج

« الأدب الإنسان ما هو إلا أدب عمل قد استكمل أبعاده الفلسفية . والتجربة الواحدة إذا تناولها كاتب تناولها سطحياً قد تكرر أدباً عليها ، بينما إذا أعطى الكاتب لنفس التجربة أبعادها العميقة الشاملة تصبح هي نفسها من الأدب الإنسان .

الشرق إذن بين المحلل والإنسان في الأدب هو فرق في شمول وعمق المعالجة الأدبية للموضوع ، لا في نوع هذا الموضوع أو بيئته .

« نجيب محفوظ يتحدث من

فكره وشخصياته ،

الفرج ، مجلة « الهلال » ،

سبتمبر ١٩٦٥

« الرواية التي كتبت أكتبها حتى الثلاثية هي الرواية بمعناها التقليدي . وهذا النوع من الرواية لا يستقيم أسره إلا في مجتمع مستقر واضح الملامح لا في مجتمع يتعرض للتغيير في كل لحظة . وإذا كانت الرواية التقليدية تقوم على وصف المجتمع ، فإن المجتمع المتطور المتغير بسرعة لا يفرى بوصفه بقدر ما يفرى بالتفكير فيه . والتفكير في المجتمع وتطوره يقودنا إلى ما يمكن أن نسميه بالأدب الفكري . ففي الأدب الفكري لا يكون البطل هو « الشخص الحساس » المحدد . إذا صح التعبير - وإنما البطل هنا هو الشخص العام الذي هو الإنسان في قضاياه الكلية والرئيسية . وهذا « الإنسان العام » لا يصلح للرواية التي تقوم على الوصف والسرور وإنما يصلح للقصة التي تقوم على

لا كوسيلة للكشف في المناسبات . . وثانها قيمة الحرية الفكرية في الديمقراطية ومن قراءة قصة « سارة » للمعاد اكتشفت أول مثل للقصة التحليلية .

ومن سلامة موسى تعلمت الأيمان بالعلم والاشتراكية والتمسح الانساني .

« حدثت مع نجيب محفوظ في

عيد ميلاده الخمسين » جلال

سرحان ، مجلة « المجلة » ، يناير

١٩٦٣



« كان الأدباء الذين أتوا في أواسط المرحلة الثانوية يثقلون ثوباً فكرية أكثر منها أدبية ، فله « حسين وسلامة موسى » والعتاد قدموا لنا أفكاراً ومناهج فكرية أكثر مما قدموا لنا غلاذج أدبية .

وحق الأدباء والشعراء الذين وجهونا إلى الاهتمام بهم كأبي الصلاء والمتنبي وابن الرومي يغلب عليهم الطابع الفكري . وعلى ضوء تأثري بهذه الأفكار يتضح سبب أختياري لدراسة الفلسفة . هل أتى لم أجعل قراءة الأدب أثناء دراستي للفلسفة ، وساراً في تولام طوال فترة الدراسة ، وإن كانت الغلبة للفلسفة بطبيعة الحال ، وبسبب الصخر مروت بقراءة تنازع بين الفلسفة والأدب عذبتي كثيراً ، وأحسست أن على أن أختار بينهما ، وبلغت هذه الأزمة قمتهما وأنا أحد رسالي للماجستير مع المرحوم الشيخ مصطفى عبد الرازق . . فقطعت العمل وأنا في منتصف الرسالة ، إذ أحسست أن كل تقدم فيها يزيد من حدة التمزق المؤلم في نفسي . .

« رحلة الحسين مع القراءة

والكتابة ، فؤاد دواره ، مجلة

« الكاتب » ، يناير ١٩٦٣ .

« لقد تعلمت من طه حسين - مثلاً - ثورته الفكرية ، كما أن طه حسين أعطاني نماذج مختلفة من فن القصة مثل قصة الترجمة الذاتية في « الأيام » ، وقصة الأجيال في « شجرة الزقوم » .

ومن قراءة المعاد تعلمت الأيمان بقيم معينة أولاً قيمة الفن الأدبي كفن رفيع

التفكير والحوار وهو ما أسميه باسم « القصص الخوارية »

« آراء نجيب محفوظ في الرواية العربية » ، رجاء النقاش مجلة « النصور » ٣١ يناير ١٩٦٩

« الأدب بحاجة دائماً إلى الشكل الذي هو ظل لموضوعه ، ولا يوجد من حيث التقنية شكل قديم أو شكل جديد ، فالشكل جزء من المضمون والرؤية والموضوع ، ولا يجوز التقليد فيه بحال من الأحوال ، إلا أن جاز التقليد في الموضوع وهو مفروض وغير معقول .

وأرى أن الذين يحاولون مبالاة المدارس المعاصرة - عندنا - تألّ تجربتهم متزقة من الداخل ، لأن التكثيف الذي يمتدونه لا يناسب المحتوى الداخل عما يخلق علة مفارقات ، أو لأن ضرورات التكثيف المتعملة تحرف العمل الروائي أو الأدبي عن مساره ، وتحوله إلى بقع ضوئية مشوشة وباعة الملامح »

« حوار مع نجيب محفوظ » ، مقابلة أجراها فائق المحدث ، مجلة « النورث الأدبي » ، دمشق ، يونيو ١٩٧٤

« الديمقراطية ليست مجرد قيمة من القيم ولكها في الوقت نفسه حامية القيم جميعاً . وعندما يسيد شخص بالأسر فلن تنفعه عبقرية ولا وطنية ولا نية حسنة فإن زلّة واحدة قد تهدم البناء كله .

ان الدكتور يعطى أمته غير ما فيه وشر ما فيه ، لا حيلة في ذلك ، أما الحاكم الديمقراطي فيعطيه غير ما فيه ، وأما شر ما فيه فتكتفل به المعارضة والمصحافة والرأي العام » .

« حوار مع نجيب محفوظ » ، أمينة النقاش ، مجلة « آفاق عربية » ، فبراير ١٩٧٦ .

« الواقع أن ثورة ١٩١٩ ، هي حلقة من سلسلة توارثتها الشعبية من حيث الاتجاه إلى الشعب والوقوف ضد السيطرة الأجنبية . وهي تشبه في ذلك ثورة عمر مكرم والثورة العربية ولدرجة ما لحزب الوطني ، غير أنها تمتاز عن جميع الثورات السابقة بأمرين .

أولاً : تحقيق الوحدة الوطنية بشكل لم يسبق له مثيل نظرياً وعملياً

ثانياً : هيأت الفرصة لظهور قوة الشعب المصري وأصائله ومكوناته بطريقة غير مسبقة ولعلها أول ثورة في تاريخنا حارب فيها الشعب والفلاحون بصفة خاصة ، وأصبحوا لأول مرة قوة ضاربة يعمل حسلياً .. ولعل ذلك كان معجزتها الكبرى .

« هؤلاء يقولون في السياسة والأدب » ، سعيد الصالح الحماص ، كتاب الحلال ، مارس ١٩٧٦

« من حق أدوات الحضارة الحديثة أن نسميها بلا ازدواجية ، بل من حق بعض الألفاظ أو التعبيرات العامة أن تفتح لها بسبب القصصى لتشرى بها .. اللهم أن نتجنب التزمّت والاستهتار مصاً .. وقد تسألنى لم تتبع هذا السبيل من قديم ؟ .. الجواب أننا بدأنا من منطلق تقديس القصصى التقليدية كسائر أبناء جيلنا ، لم نجد صعوبة عند كتابة القصص التاريخية ، ثم تطعدت الأمور ونحن نخوض الواقع عند ذاك بدأ صراع طويل مع اللغة مداهم احترامها بلا تقديس وتطويعها لشكل أدبي جديد .. وكانت معاناة مرهقة لم نحل من متناقضات ، ليس بين رواية ورواية ، بل قد توجد في الرواية الواحدة .. وهذا الصراع لم يعرفه الذين لا يكونون للعربية بنية



صادقة فمضوا في ابداعهم خفافاً وبحرية لا مستولية فيها .

« نجيب محفوظ : ألبنا الحديث بقصته الموضع والشكل » ، عبد الوهاب الأسواني ، مجلة « الدعوة » يونيو ١٩٧٦ .

« العلاقة بين الشخصية الروائية والشخصية الطبيعية تظهر في المصادلة الآتية .. الشخصية الروائية شخصية طبيعية المؤلف فإظهار شخصية في عمل فني كما هي في الحياة عمال .. فليس لدينا الوقت أو الفرصة لتباينة شخص في الحياة في ظروفه وأحواله ولو انقطعنا له .. الشخصية الطبيعية عند دخولها في الرواية تتخذ وطيفة جديدة وتقل على معنى جديد وتكون جزءاً من لوحة كبيرة حتى أننا في النهاية ننسى الأصل .. ولا يبقى لنا إلا الشخص الخيالي باعتباره الخادم لفكرتنا ولا حساسنا .. فكل شخصية أصل في الحياة .. ولكنها في الرواية غيرها في الحياة ولا كانت فناً على الإطلاق .

عذ مثلاً .. الحجر في الجبل والحجر في الفيل .. مستبعد في الحالة الثانية قد أخذ معنى جديداً واكتسب وظيفة جديدة » « بصري حافظ »

« اتحدت الحكم ، نجيب محفوظ » ، دار العودة بيروت ، ١٩٧٧ .

« أنى شغوف بقراءة العلم . قراءة هذه الكتب التي تلخص نظريات العلم وتبسطها للناس ، بل أقول أن قراءة العلم أهم عندى أحياناً من الأدب ، أن الأدب يمنح المتعة والشكل وخبرة بالحياة ، لكن بالنسبة للثقافة العامة تجددها في الفلسفة والعلم ، ولا حظ ان القسرة في العلم تختلف عن الإيمان بالعلم ويرجع الفضل في ذلك إلى المفكرين والكتّاب الذين يشروا بالعلم ، ومهم سلامة موسى الذي نبهنا إلى دور العلم في الحضارة الحديثة . ولو أن النظرة الآن إلى العلم تختلف عن النظرة إليه في القرن التاسع عشر ، لا شك أنه نزل عن كبريائه إذا صبح القول مع أن إنجازاته تعاطفت » .

« نجيب محفوظ ... يتذكر » أعداد - جبال الفيضان ، دار المسيرة بيروت ١٩٨٠ .

١٠ - القلمية ٩٢ العدد ٩ وجب ١٤٠٩ هـ ١٥ فبراير ١٩٨٩ م ١٠ - سبق له مثيل نظرياً وعملياً



« آمنت بالاشتراكية في فترة باكورة من سني وأنا في الجامعة في السنة الأولى ولكنها كانت الاشتراكية الإنجليزية كما نأدي بها سلامة موسى ، وقرأت كتاب رامي ماركسوندالد عن الاشتراكية ووجدته يناسبني من حيث الاعتماد على التطور والارتقاء وتسليوب الطبقات دون لجوء إلى الثورة أو فرض ديكتاتورية البروليتاريا إلى آخره . ومازلت حتى الآن أعتقد أن الحرية قيمة يجب المحافظة عليها داخل إطار الاشتراكية أو الماركسية - وإني بالعدالة أمانا مطلقا هو الذي جعلني أؤمن بالماركسية ولكن في ناحيتها التطبيقية أولا وأخيرا . أما فلسفتها فالواقع أن نظري للفلسفة في العموم جعلني بعيدا عن أن أكون ماركسيا كاملا نظريا وتطبيقيا » .

« أضواء جديدة على الثقافة العربية » ، أحمد محمد عطية ،
روح الطبع والنشر بالقاهرة ،
١٩٨٠ .

« الحياة في ذاتها حياة فقط . لا مأساة ولا ملهية . وإنما تتحدد صفاتها في ضوء وعينا . وطبعي أن تعتبر حياة الإنسان صراعا متصلا لتحقيق الذات من خلال صراعه الاجتماعي الذي يجره عنه مختلف الفلسفات والديانات والأيدولوجيات ، وصراعه أيضا مع الكون ، الذي يمتثل في نفس القيم .

ولذلك تختلف النظرة وتختلف الحكم . فعندما يتطلع الإنسان إلى الحياة من مواقف نصر وغضب تتجلى الحياة بصورة وردية . والعكس صحيح .

هل أنه مهيا كانت أسباب الضلّال فالضلّال المطلق لا يخلو من سذاجة . كما أن التشاؤم المطلق مرض .

إن الحياة تجربة عظيمة ، لا تخلو في النهاية من تصورات مأساوية ، على الأقل إذا نهائيا بالنسبة للقدرة .

« نجيب محفوظ : حياته وأفعيه » ، نبيل فرج ، الهبة للنصرية الماسة للكتاب ،
١٩٨٦ .

« لا تنلوق جمال الوجود ونحس بالحياة إلا في الساعات التي نقف فيها قليلا لتأمل ونشعل »

مقال « لفظون تشيكوف الأدب الروسي » ، بقلم نجيب محفوظ و جريدة المساحة » ، ٤ مايو سنة ١٩٦٤ .

« ليكن نجيب محفوظ قسوة لكل المخلصين لفهم من لا يزالون تحت التراب . وليوقنوا كما أيقن هذا الرجل أن قوى العالم أجمع لا يمكنها أن تقتل فنانا أصيلا بالسلب أو بالإيجاب . وإن نقاد العالم أجمع لا يستطيعون أن يخلقوا من الأقزام عمالقة ، ولا من العمالقة أقزاما ، وإن النصر في النهاية للإخلاص والأصرار والثقة بالنفس واحترام الكلمة » .

« رحلة . . . مع نجيب محفوظ ، بقلم : نجيب سرور ، مجلة والثقافة الوطنية » ، بيروت ،
العدد ٨ - السنة ٧ ديسمبر (كانون الأول) ، ١٩٥٨ .

« الحقيقة إن سر عبقرية نجيب محفوظ يكمن قبيل كل شيء في ولائه العميق للانسانية ذلك الولاء الصادق للثاني الذي يشع من كل أعماله حتى ليحيط الأشرار والخطائين من شخص روياته بستان من الحماية يقيهم من بغضنا واحتقارنا ويقلبها إلى مغفرة وراه . بل إنه في غالب الأمر التمسع التي لو خيروا لاختاروا غيرها بلا شك ، ولكنها هم قسماحييا لمجتمعهم ولا سيما مجتمع السليين يشتررون الكتب ويقرأون ويعرفون » .

« جبهة » نجيب محفوظ ، بقلم يوسف حلمي ، مجلة « الكتاب » ، القاهرة ، العدد الثاني والعشرون ، يناير ١٩٦٣ .

« لقد رأى سعيد الفساد والحياة والظلم الاجتماعي يطغى على كل ما حوله مثل قبة السحاب . وأراد أن يغير كل ذلك ويصنعه ويحياها . لكنه حجز وسحب منه أن يصلهم بيجوروت النوايس وقوة القوانين العاتية ، ومقاومة قوى الشر والفساد ذاتها . ومن هنا كانت حياته - في القصة - حربية وغربية ونمياها وألما ، وفشلا انتهى بهضباع تلك الحياة وتحليلها : لقد اصطدم سعيد بالنوايس منذ عرج من السجن لواجه الحياة من جديد : ذهب يحاول استرجاع أمواله وكبه وابته فوجد القانون والسلطة والشرعية تقف كلها في وجهه . ثم أراد أن يتزحزح فوقه تقف بقسمة ، وشرع في العمل فوجد القانون يحمي الحقوة واللصوص الخفيين وغضب سعيد منهم .. ووقف وسط كل هذا الاختلال يعلن عزمه على الثمر والصراع وعلى الحصى والكنز . ومن ذلك التحدي للنوايس والسلطة ، وللشرع والقوانين . وعن التصادم العظيم بين قوى الشر والفساد ، نتج الصراع الدامي وتولدت للامسا المنيقة في « اللص والكلاب »

ان نجيب محفوظ - بقسوته المسرفة على بعض أبطاله - يذكرنا بالكاتب الفرنسي موريك . . . لقد مثل موريك مرة : لماذا نعرف في القصة على أبطالك ؟ فأجاب : هذا القراري علقا عليهم . . . والواقع ان هذا هو المفتاح ، مفتاح الغرفة النفسية الكبيرة التي يصنع فيها كل من موريك ووجيب محفوظ ، ونعني بها غيرة الشعور بالانطواء والرحمة ازاء حطالات الضعف في حياة الآخرين . . ان عطفنا على حسيين نفسيين في « بداية ونهاية » وحمل كمال في « قصر الشوق » هو وليد ذلك التأثر الانفعالي ، الناتج عن تقديرنا بأن القوي المعلقة التي اعترضت طريق حياتهم ، كانت بالنسبة إلى امكانياتهم الكفاحية - أكبر من ان تقاوم . . وما يعنى بحسرى الشعور بالانطواء على هؤلاء الأبطال ، احساننا ، بالمعنى الذى وجدنا في ظروف قاسية كظروفهم ، نغريا مسرنا مثلهم في نفس الخط ونعصرنا

مثلهم لنصر العصور ، ومن هنا غلبت عبقرا
عليهم ، بل وثورة من أجلهم . . »
« كلمات في الأدب » أنور
المعذوي ، المكتبة المصرية ،
سليمان - بيروت ، ١٩٦٦ . .

الأدب والشعر ، لؤيس
مؤلف ، دار الكتاب العربي
طبعة والتسعة ، ١٩٦٧ ،
المعاصرة الثالثة .

مسرحات نجيب محفوظ امتداد
خطوره القفى، د. فاطمة
موسى، مجلة «المصرح»،
الطبعة، أبريل، ١٩٦٩.

لأنه في هذه المواقف يفرضون كثيرا من القيم
المرغوبة التي يتبنى بها الناس ، وينفذون
في هذا الرغض الحق يتجلى بهم الأمر
الانفصال عن الواقع ، ومن ناحية أخرى
فهم لا يستطيعون تغيير الواقع بحيث يتلاءم
مع أفكارهم والنتيجة الوحيدة هي أنهم
يتمردون ، ويذبلون بعيدا عن " الحياة"
الطبيعية التي قد يسهل بطريقتها ذلك
في نهاية المطاف ، أي أنهم يذبلون ، ولذلك
فهم غالبا ما يمشون في الجحيم عاطفي ،
فكثير منهم لا يتزوجون ولا يرتبطون ارتباطا
عقليا بالحياة الواقعية . ويتكثرون بالحياة في
داخل مشاعرهم وأفكارهم الخاصة ،
ولذلك تقع أساليب الجفاف والغربة والوحدة
في حياتهم .

هذه هي قاهرة المساجد، والمآذن أوحث
إلى نجيب عفرط هذه الصور التي تبدى في
رواياته ، وكان لا يراءها صداها في الفن
التشكيل .

الجماع وإبش على باب حى الفساد
والجماع فى الدرب - دنيا الله - واللوحات
التفسيية تتوالى تصور ملامح غريبة متناقضة
كما تصور الأجواء الداخلية لبيوت
العاهرات، ويتراءى فى قصصه صور
العادات الشعبية : الزار والذكر والعوام ،
وكلها عاور عناصرها الفن التشكيل
باعتبار .

« إن في نهاية الشحاذ ، كما في نهايات معظم روايات نجيب محفوظ ، أحماء خفياً

جداً بأن الطريق ، الذي يبحث عنه أبطاله هو العلم ، هو الاشتراكية ، هو حياة البشر . ومع ذلك فإنه ليس الفلسفة المادية . وكيف يكون هو الفلسفة المادية والبداية كانت الحدأ أشبه ما يكون بالأيديان ، أو أحياناً أشبه ما يكون بالآخاد ؟

و الرواية المقلية ، دراسات في
التفسير الخطياري للأدب ، د.
شكري حياء ، الهيئة المصرية
العامة للكتاب ، ١٩٧٨ .

و إذا تبينا قصة « بين القصرين » وجدنا أن نجيب محفوظ يصور لنا فترة تاريخية من حياة مصر وهو يؤرخ أولاً للحياة الاجتماعية للطبقة الوسطى في تلك الوقت وصلاتها بالعيدة والقرية بالتطورات السياسية ، ومن الملاحظ أنه اختار فترة تحول تاريخي في حياة مصر تتغير فيها القيم الاجتماعية والأوضاع السياسية وتغير عن روح الكفاح التي يغتفر بها شعب مصر ضد مستعمرية ، هذا هو الظاهر العام لقصة « بين القصرين » ولكن إذا تعمنا في تسلسل أحداث القصة وجدنا أنها تغير عن التأخر التام بين التردد على استبداد الأب في الطبقة الوسطى للمحافظة ، والثورة على استبداد الاستعمار بالمصريين ، مما يهدد لتغير القيم في الحياة المصرية فيما بعد ، وبالتالي في الأجزاء المقلية من « بين القصرين » وحما « قصر الشوق » و « السكرية »

و الروايتون الثلاثة : نجيب
محفوظ ، يوسف السباعي ،
محمد عبد الحليم عبد الله ،
يوسف الشارون ، الهيئة
المصرية العامة للكتاب ،
١٩٨٠

و رغم أن مقالات نجيب محفوظ الأولى المتصلة بالفلسفة يسهل عليها الطابع الموسوعي ، فهي تبدأ بمحاولة تقديم تاريخ الفلسفة ، ثم تتدل عن هذا الاتجاه إلى عرض مشاكل فلسفية غشارة في شكل استعراض موسوعي أيضا ، إلا أنها تكشف من خلال اختيار موضوعاتها ، أوالتركيز على فيلسوف دون آخر ، أو من خلال تعليق هامشي ، عن طبيعة تفكير كاتبها .

وأهم ما تكشف عنه هذه المقالات هو تفور المؤلف من الفلسفة المادية ، وترجيحه الذي يصل إلى حد الغزل بما يسميه هو بالفلسفة الروحية « الفلسفة الروحية تتنير النفس علما زائحرا بعيد الغور نحس فيه بحريتنا ، ونعرف بداهة أن هذه الحرية غير متناهية ، أما الفلسفة المادية فترى النفس كما يحد وعصب » . وتبدو التفرقة شديدة الأهمية عند نجيب محفوظ لأنه يكررها بنصها في مقالة أخرى مضيقا أن الفلسفة المادية تخضع النفس لقوانين محدودة خضوع الظواهر الطبيعية لنوابسها »

و الرقصة والأداة : نجيب
محفوظ ، دكتور عبد الحليم طه
يسر ، الطبعة الثالثة ، دار
المعارف ، القاهرة ١٩٨٤ .

و لعلنا استخدم نجيب محفوظ « ديوان الموظفين » منجبا يستخرج منه مادة قصصه ورواياته الحام وشخصياتها ، والتي يقوم بتوظيفها فيها لشرح أفكاره الاجتماعية وفلسفته الملمة ، واعتاده هذا على عالم الموظفين يرجع إلى فترة مبكرة من حياته الروائية ، إلى القاهرة الجديد وهي أولى رواياته التي يطلق عليها الروايات الواقعية أو الاجتماعية ، وقد نشرت سنة ١٩٤٥ ومنذ ذلك التاريخ ما انفك نجيب محفوظ يرتاد هذا العالم الغني بالمخاطبة البشرية وخبراته المتنوعة ، هو عالم يعرفه من قرب إذ كان موظفا طولا حينئذ وحسبته « التفاد »

و عالم نجيب محفوظ من خلال
روايته ، دكتور رشيد الملتاي ،
كتاب الهلال ، نوفمبر
١٩٨٨

و إن شئت صياغة مختصرة لمجمل إبداع نجيب محفوظ هذه السنوات العشر الأخيرة يمكن أن تقول أنه كاتب لا يزال قادرا على أن يأخذ عمله مأخذ الجد الكامل (ومن ثم يجب علينا أن نأخذه كذلك) ، يفتح كتنا حينه على ما يبلغه من تغير الواقع وتحولاته ويصينه - أول ما يصينه - سرعة التعبير عن هذه الواقع بوتيرة تقلب وتيرة تغيره وتحوله

بعد ذلك .. اتفق معه .. أو
اختلف .

و أوقات من الأرواح
والجهرتبات مصرية وحديثة
١٩٨٥ - ١٩٨٧ ، فاروق عبد
القادر ، كتاب الهلال ، ديسمبر
١٩٨٨

و إننا لا نرى في تلويخ الأدب ، أي
أدب ، إلا ناهرا جدا إن لا أبا ، مبرأ قد
استطاع وحده أن يفتح فرة أدبية ،
ويقلب مفاهيم عصره الفنية وتوقعاته ، وأن
يتضمن في الوقت نفسه من تكريس نوع أدبي
جديد نسبيا كان لا يزال غريبا غير مأثور
لدى أغلب كتاب عصره ، فيحوّله إلى النوع
الأدبي في الظاهر

و إذ وضع محفوظ الرواية بين إرلى
اللائين فإنه ساعد في الوقت نفسه في تغيير
أفكارهم وحساسيتهم الانسانية والفنية
ومواطن تركيزهم . كما استطاع أن يوضع
عواطفهم ويبدئ الفاضل منها ويمنحها
العافية والتوازن

و إذ يصور هذا الكاتب جميع مناحي
الحياة المصرية من خلال وصفه للأماكن
والشخصيات ، فإنه يفعل ذلك من خلال
نظرة شمولية للموضوعة الانسانية في كل
مكان ، فيجمع الخاص بالإنسان العام كما
يفعل كل كاتب كبير . أنه في كتبه يتأمل فيها
يجله الزمن والتغير على الناس ، كما يتحدث
عن العذاب الانساني ، والظلم والغربة
والفسوة والوحدة والفساد : جميع مناحي
الوضعية الانسانية .. وقد يجد مكانا في
روايته يلتقي فيه القديس بالمجرم
بالتجمل غريب . أنك تجد في أعماله دائما
الوجه الآخر لأشياء والتساويل الآخر
للأحداث

و إن في كتابات نجيب محفوظ نوعا من
الغور الطبيعي من الاستماتية ومن الرقية
في دغدغة الفرائز ، نفور يكاد يصل درجة
التصعب للمعالي إزاهه . وهو التصعب
الوحيد الذي نعرفه من هذا الكاتب المقيم
الرصين . كما أن كتاباته تتميز بخلوها إجمالا
من التميع والشعر ، ولا شك أن محفوظ
في هذا العصر الذي تميز بالمعالي الجانح
والكلام البلاغي الكثير ، قد استطاع أن
يخلل توازنا كبير إلى الحقل الأدبي .

و نجيب محفوظ وجائزة نوبل ، سلمى الحضرة
الجوشي ، مجلة الدستور ، لندن ، ١٩ - ٢٦ -
ديسمبر ١٩٨٨ .



نورمان ميلر وأصيات مصرية قديمة

أجرى الحوار:
روبرت بيجينينج

ترجمة:

أحمد عمر شاهين

مقدمة:

نورمان ميلر أحد كبار الكتاب الأمريكيين ، لا نكاد نعرف عنه شيئا بلغتنا العربية حيث لم يترجم له أي عمل ، شأنه في ذلك شأن معظم الكتاب الأمريكيين الذين بدأوا الكتابة بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة وقربوا على عرش الأدب الأمريكي في الثلاثين سنة الأخيرة مثل جون ابداهك ، جيمس بولدين ، جورج فيدال ، جاك كيرواك ، جون بارث وغيرهم معظمهم تخطى الستين وبعضهم رحل عن علفنا - كيرواك في حادث سيارة ، وثرمان كابون ورنارد مالامود الصهيووني في العالم الماضي - ولكنهم ما زالوا يثيرون الجدل حول وفيها يكتبونه . . . وربما أكثرهم إثارة سره في أعماله أو حياته الخاصة والعامة هو نورمان ميلر .

ولد سنة ١٩٢٣ لأبوين يهوديين ، إلا أنه ليس صهيونياً ، ويحترق نفسه أمريكا حتى الانفعال ، تنكس أقرانه من الروائيين اليهود ، آل هاردل ، رار أوسنارد مالامود أو حتى فيلبر ، ووش . دخل جامعة هارفارد ليدرس هندسة الطيران وتخرج بمرتبة الشرف لكنه تحول إلى الكتابة . نال شهرة واسعة بعد روايته الأولى « المرأة والموت » سنة ١٩٤٨ والتي تعتبر أهم رواية أمريكية كتبت عن الحرب العالمية الثانية ، إستخدم مادتها من تجربته كجندي في المحيط الهادي بعد تخرجه من الجامعة سنة ١٩٤٤ . كتب روايتين بعد ذلك « شاطئ » « باربري » سنة ١٩٥١ و « حديقة الفولان » سنة ١٩٥٥ أثارتا ردود فعل مختلطة جعلته يتبعد عن الإبداع الروائي عشر سنوات تفرغ فيها للكتابة الصحفية والاحاديث التلفزيونية معارفاً نظماً المؤسسة الأمريكية الحاكمة ، حتى اعتبر المثل للفنان المتمرد جامعياً غداً السلطة ، أو كما قال عنه « والتران » « الصورت الذي يمكن اعتباره المعارض الدائم في أمريكا » .

أنغمس في الحياة السياسية بشكل كبير ، ووشح نفسه لمنصب عمدة نيويورك موين وفشل . أصدر كتابه « أوراق الرئاسة » سنة ١٩٦٣ وهي مقالات موجهة إلى الرئيس كينيدي ، قاد المظاهرات في أكتوبر سنة ١٩٦٧ ضد التدخل الأمريكي في فيتنام وأعتقل حكم عليه بالسجن لمدة شهر .

أصدر سنة ١٩٦٦ كتابه « أكله لحوم البشر ومسيحيون » وسنة ١٩٦٧ « لماذا نحن في فيتنام ؟ » سنة ١٩٦٨ « جيوش الليل » مصوراً فيها التاريخ كرواية والرواية كتاريخ ومعبراً عن الغضب الأمريكي من المؤسسة الحاكمة ، وقد حصل على جائزة بوليتزر عن كتابه هذا .

دراسة لهندسة الطيران أهله ليعطى لمجلة لايف رحلة أبو لى إلى القمر ويعيد أول إنسان على سطحه ، وأصدر سنة ١٩٧٠ كتابه « نار على القمر » عن تفاصيل هذه الرحلة

أثناء ذلك لم يتوقف عن الإبداع الأدبي ، صلبت له مجموعة قصصية بعنوان « الرجل الذي درس اليوجا » سنة ١٩٥٦ ، وإعلان عن نفس « سنة ١٩٥٩ ويشمل مقالات وقصص وحوارات ، « حلم أمريكي » رواية سنة ١٩٦٥ .. وغيرها ومن رآه أن على الفنان التواصل مع جمهوره عبر عدة أوعية ، لذلك فهو يكتب الرواية والقصة والمقال والتحقيق ويبدل بالأساليب التليفزيونية ويكتب سيناريو الأفلام .. وتتراجم الشخصيات .. منح درجة الدكتوراه الفخرية من جامعة رينجرز سنة ١٩٦٩ ، وحصل كتابه « أخنية الجلود » على جائزة بوليتزر سنة ١٩٨٠ أمضى عشر سنوات في كتابة روايته الأخيرة « أمسيات قديمة » عن مصر الفرعونية ، ويعتبر هذا الكتاب - وهو الجزء الأول من ثلاثة نقطة تحول مهمة بالنسبة لمسيرته الأدبية .

وقد جرى معه هذا الحوار الشاعر الأمريكي « روبرت بيجيج Robert Bieging » لمجلة جامعة هارفارد بمناسبة صدور روايته « أمسيات قديمة » في أبريل سنة ١٩٨٣ ، وأعدت نشر الحوار في مجلة « عين البرج » في عيدها شتاء ١٩٨٣ . وللشاعر المحاور كتاب عن نورمان ميلر أصدره سنة ١٩٨١ .

— قلت مرة إنك بدأت الكتابة وأنت في السابعة تقريباً - رواية من ٣٠٠ صفحة عن رحلة إلى المريخ ، ثم تركت الكتابة ، وبدأت تكتب وأنت طالب في جامعة هارفارد ، فإذا كانت اهتمامك في المدرسة الثانوية لم تكن أدبية هل وجهه المخصوص .. فعماذا كانت ؟

● قمت بعمل شاذخ للطائرات طوال المرحلة الثانوية أردت أن أكون مهندس طيران . ذلك كان الاهتمام المسيطر على الكتب التي قرأتها آنذاك كانت - بالتاكيد - كتباً ليست أدبية ، لم أكن مهتماً بالأدب بأي شكل من الأشكال .

— ذهبت إلى جامعة هارفارد طاعاً لأن تكون مهندس طيران ، وفخرت متوجهها إلى المحيط الهادئ راغباً في كتابة رواية كبيرة عن الحرب - فما الذي حدث ؟

● اعتقد حقيقة أن المؤثر الأساسي كان حلقة دراسية أدبية ، أعطينا فيها رواية

NORMAN MAILER



جيمس فاريل « ستلمس لونيجان Studs Lonigan » الرواية التي أدارت رأس ، لأن بطلها نشأ في بيئة أكثر قسوة من البيئة التي نشأت فيها وكان هناك تشابهاً بيننا ، تحدثت كما كنت أتحلى وأصدقائي في بروكلين ، وعرفت أنه يمكن الكتابة عن مثل هذه التجارب وكان ذلك مثيراً لدرجة كبيرة .. قرأت دوس باسوس و«هنجواي وفيتز جيرالد في السنة الأولى في الجامعة .. وبانتهاء تلك السنة أردت أن أصبح كاتباً ، وتطلب الأمر سنة أخرى قبل أن أتأكد أني أريد أن أصبح كاتباً وأني لن أكون مهتماً أبداً .

— طراً عليك هارفارد الإحساس بنظام المؤسسة ، تلك الفكرة التي تردد ظهورها في أعمالك بعد ذلك ؟

● في الحى السلى قدمت منه في بروكلين ، في المدرسة العامة التي ذهبت إليها .. لم يكن هناك أي إحساس بوجود مؤسسة ، لكن في الوقت الذي ذهبت فيه إلى هارفارد أدركت أن المؤسسة كانت هائلة ، مختلفة في للمنى عما تصوره ، لا تستطيع أن تلصقها بدقة ، الطريقة الوحيدة التي تتبها لوجودها أن الناس كانوا

جسدين بدرجة كبيرة في تعلمهم ، في بروكلين كنت خجولاً بعض الشيء من كونى ذكياً - نوعاً ما أنت لا تكون مقدماً إذا كنت ذكياً - في هارفارد الأمر على العكس ، فانت تكون خجولاً لو لم تكن ذكياً بدرجة كافية ، وكان هناك دائماً أناس أكثر لمعاناً منك وكان الإعجاب بهم شديداً جداً .. وكان على أن أفصل مؤسسة هارفارد عن المؤسسات الأخرى ،

(تأسست جامعة هارفرد سنة ١٦٣٦ وهي من أكبر الجامعات في العالم ، تتبع النظام الانتخابي في إدارتها ، وفيها إحدى أكبر المكتبات العالمية ، كما لها عدة مرابذ فلكية في الولايات المتحدة وخارجها . وفيها عدة متاحف للفنون والآثار والسجلات البشرية وعلم الحيوان ، كما أن لها مطابخها ومجلاتها الخاصة .. فهي تكون بحث صورة حية للمنشأة - المؤسسة) لم أكن متأكداً من أهمية وجود المؤسسة من علم وجودها ، تلك مسألة كانت مستعوزة على ذهني إذا فهمنا الإستعواذ فكرة تراود الإنسان مرة بعد أخرى . تأملت المسألة طويلاً ، هل هي جيدة ؟ هل هي سيئة ؟ أجب أن يكون عندنا مؤسسة كهذه ، رغم كل ذلك فيها تحدثت عنه هو عملية تكوين أناس آخرين .. ذلك هو الجانب الذي يجب أن نتعامل عنه .. معالجة وتكوين الآخرين .. هل هي في النهاية شر مطلق أو شر جزئي أو ضرورة إنسانية . إذا قبلنا بفكرة المؤسسة ، أذن فلا سؤال .. فهارفارد هي أفضل مؤسسة معرفتها .

— ويعد تخرجك من هارفارد ؟

● ذهبت إلى الجيش بعد تخرجي بستة أشهر . وكنت أعمل في رواية تمثت أن أجد مزيداً من الوقت لإنائها .

— تعني رواية « عبوراً إلى الجرس » . نعم . كتبها في الفترة السابقة على دخولي للجيش ، ولكن بعد سنتين في الجيش حدث في تغير كبير ، وهكذا كان نجاح « المرأة والموت » . في الواقع واجهت ثلاث صدمات خلال الفترة من ١٩٣٩ - ١٩٤٩ : في هذه السنوات العشرة تبدلت حياتي ثلاث مرات ، لم تكن صدمة قسوة أو مأساة ، فلم يكن هناك شيء قاس على وجه الخصوص ، كانت صدمة من النوع الذي يواجهه النبات حين ينقل من تربة إلى أخرى .

مذكرات

- هل هناك أشياء تعيها حدثت لك من الممكن أن تفسر التحول الدرامي من مرحلة الصبا المولعة بالدراسة والمنظمة إلى ما يدأته في أوائل ومتنصف الخمسينيات مما أثر في سمعتك .. من نقد شديد للمؤسسة الأمريكية وارتداد عما كنت تؤمن به ؟

● جيتا إلى سؤال لا أستطيع إجابته باختصار ، إنه يحتاج إلى رواية ، والحديث عنه في مقابلة لا يجدي . إجابتي ستكون نوعاً من الاعتراف . أعتقد أن التحول الذي حدث لي في تلك السنوات . كان تماماً وحسباً بحيث يجب أن تتبع جذوره التي أعرفها ، ليس فقط الجذور الخاصة ولكن إذا شئت الجذور الكارمية - أنا مؤمن أشد بالأيمان بالكارما ، أو من أننا لم نعيش على هذه الأرض مرة واحدة فقط ، وليس وراء ذلك أي تدوين كبير منظم ، أنه افتتاح بلع على بين حين وآخر .

الكارما (عقيدة دينية هندية تؤمن بعودة الروح في جسد جديد متأثرة بعمله أعمال المرء في حياته ، فمن كانت أعماله حسنة يبعث من جديد في جسد جديد وحياة أفضل والعكس فيمن كانت أعماله سيئة)

وهي تهدف إلى جعل العالم أكثر معقولة بما لو عشتا بدونها . لأننا حيناً نفكر في الأشياء المعقدة والمقنعة والتي لا تكاد تصدق ونجرب داخل أي إنسان ، يبدو عبثاً من الكون أن يبعثنا إلى الأرض مرة واحدة لتتعلم كل هذه الأشياء ثم نُقبر وننتهي إلى الأبد . أن ذلك لا يقنعني كما تقنعني فكرة أننا جزء من عملية متواصلة تستخدمننا مرات ومرات وتستخدمن الكون أيضاً مرات ومرات . هناك نوع من التعاون المقدس يجري في هذه العملية ، وحيث إنني لؤم من بلذلك وهو بالنسبة لي حقوقي - نفسياً على الأقل - فمن الصعب إعطاه تفسيراً ما .. ولكن إذا كان لا بد من تفسيرها فإني أقول هناك مؤثرات لا يمكن تفسيرها ببعيدة واحدة . (بالنسبة فإن روايته « أمسيات عتيقة » مبنية على فكرة التماثل وحلول الروح في جسد جديد عبر فترات تاريخية مختلفة)

- لا بد أن هولويود أحدثت فيك تأثيراً كبيراً .. فإثناء كتابتك « شاطيء باريبي » و« حديقة الغزلان » هناك .. يبدو أن رؤاك السياسية تغيرت .. ما هي حكاية هولويود هذه ؟

● لم تكن هولويود التي أحدثت التأثير بالدرجة الأولى . أنا لست بطلاً من أبطالها وليست هي المكان الذي استمتع بالحياة فيه بالدرجة التي تستلحقها . افترض أن هناك موضوعين يتكرران في حياتي ويشدان انتباهي المرة بعد الأخرى - أحدهما نظام المؤسسة الذي ناقشناه قبل قليل ، والأخر هو الهوية والتماثل . الأفعال تقفني بشكل زائد لأف مسألة الهوية حيوية فيها . نجوم السينما يفتنونني ، فحياتهم لا تشبه حياة أي إنسان آخر ، يمكنك أن تتخيل أنهم أنوما من كوكب آخر ، طريقة حياتهم تحكي نظاماً آخر للوجود . فإ يفرقنا عنهم أكثر ما يجمعنا بهم .

- هل العمل في « حديقة الغزلان » ساعدك على ذلك ؟

● في « حديقة الغزلان » بدأت فقط في تأمل المشكلة . افكر في شخصية « لوني مايز » نجمة السينما ، أنها عاوانى الأولى للتعامل مع المشكلة ، مع مارلين مونرو اتجهت إليها بالسندان والطريقة ، وفي روايتي المصرية « أمسيات عتيقة » هناك أيضاً دراسة في الهوية والتماثل . أنت ترى أني أعتقد أن هناك فترات في التاريخ لم يتأمل أحد فيها مشكلة الهوية لأنسا لم تكن بالضرورة قد ابتعدنا عن عالم الحيوانات . ففردوا أفعالنا تجاه الأشياء التي تواجهنا كان قائل الطريقة التي يتصرف فيها الحيوان ، نفر ونكر ، نأكل ونلدغ للنوم ، أعتقد أن أجيالاً سارت على ذلك المتوال . ثم كانت هناك فترات لم تكن فيها أي مشكلة خطيرة لأي كائن حي .. بالتأكيد في سنوات الأولى في الجامعة كانت مسألة هويي أسمى شيء .. أعظم الأسئلة أهمية إلى الكثيرين منا في تلك الأيام كان : ماذا نظن بى حقيقة ؟

- بمناسبة الحديث عن الهوية .. هل تعتقد أن ما ثار حول سمعتك قد أذى الجمهور وأثر في تقبله النقدي لعملك ؟

● بالتأكيد لم يكن التأثير جيداً . أنا أعتقد أن الناس حيناً تشتري كتاباً ذا غلاف سميك هذه الأيام .. فكأنها تقوم بدرجة ما بطقس مقدس . فغالباً سعر الكتاب يحصل الناس يشترون بينه وبين شيء آخر .. فلنقل حذاء للطفل . فإذا كان المؤلف تألفها فهم لن يشتروا الكتاب .

- صلاح عبد السيد . صراع (قصص) هيئة الكتاب .
- د . حل شلش . المجلات الأدبية في مصر (٣٩ - ١٩٥٢) هيئة الكتاب .
- صلاح عبد الصبور . الأعمال الكاملة (١ - المسرح) . هيئة الكتاب .
- صلاح المعداوى . حالة عم إبراهيم الفار (سيناريو) هيئة الكتاب .
- د . كمال عيد . توفتونو جوف والمخرج المعاصر . هيئة الكتاب .
- فتحي العشري . الإنسان كلمة . هيئة الكتاب .
- د . محمد حسن عبد الله . التراث في رؤية عصرية . هيئة الكتاب .
- د . كمال نشأت . النجوم متعبة والضحية في انتظار (شعر) هيئة الكتاب .
- د . طلعت صبح السيد . القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية . مطبوعات نادي الطائف الأدبي .
- عصام الدين أبو العلا . مسرح نجيب سرور . مكتبة مدبولي .

وهناك انطباع خاطئ يقول إنك إذا نلت كثيرا من الشهرة فانتك تبع أكثر ، لا يوجد أبعد عن الحقيقة من هذه العبارة . المؤلفون الذين يبيعون كثيرا . المؤلفون الجيرون يحصلون على شهرة قليلة جدا ، نحن لا نقرأ كثيرا عن سول بيلو أو جون أديك أو جون شيفر . صورن لا يمكن أن تنشر بما يثار حولي . والا لفلت إلى الجحيم بها . واستمر وأفعل ما أريد عمله .

— دعنا نتحدث عن الهوية الفنية .
فإن أرى تغيرا واضحا نحو طمس الذات في كتاباتك وكذلك في التكنيك السردي في السنوات الخمس الأخيرة . هل ترى نفسا جديدا في كتاباتك ؟
الفتيح يأتي طوعا لا كرها . أنت لا تقول لنفسك حسنا الآن ساكون أكثر نفسا . أنت تكبر ووجهات نظرك تتغير والإنجاز يأخذ لعانا أكثر ، ووجهة النظر الثابتة تبلى صرامة . . . والنتيجة نضج أكبر في الكتابة . ولكن من الممكن أن أعود إلى الكتابة بضمير المتكلم ومن ذاتي فانا ليس لدى إحساس عن ذلك بالشكل الذي تقولوه ، أنا فقط لأحب أن أشعر بالملل حينما أكتب ، أفكر غالبا بأن حافتي كعالة طبيب اسنان يعمل منذ ٤٠ عاما . . أنا متأكد أنه يتطلع إلى طريقة جديدة لخص السن ولا فانه سيحزن .

— من الطريف أن الكتائب اللذين نلت جائزة بوليتزر على كل منها : « جيوش الليل » و « أغنية الجمل » على طرفي نقض . . أحدهما يرفع من قيمة الذات والآخر يخفض هذه القيمة . . ومع ذلك كان رد الفعل إيجابيا لكلا الحالتين من هويتك الفنية ؟

● أعقد أنها من أفضل الكتب التي كتبتها ، وإذا كان لدى خمسة كتب متصلة فيها ضمنا . لا أعتقد أن هناك لنزاعا كبيرا في اختيار هذين الكتابين . حدث أن « جيوش الليل » كتاب جيد وجاء في عام — دعنا نقول إن لجنة بوليتزر كانت متحمسة لذلك النوع من الكتب ، « أغنية الجمل » جاء في وقت أيضا . حسنا . . تلك الجملة تلخص نفسها .

— هل تعجب بالكتائب الشبان الصاعدين ؟ ومن يمكنه أن يحتل المكانة التي تحدث عنها مرارا ورعا تعبت من مثلها بنفسك . . ؟

● لدى اعتراف . . لاني لا أقرأ كثيرا في العشرين سنة الأخيرة . . فانا لم أقرأ الكتب الشبان . . لم أقرأهم نهائيا . . أذكر حينما كنت شابا . . في البداية . . قلت الآن استطعت أن أقابل هنجواي ودوس باسوس وفاريل . . وكل الكتب اللذين أهتم بهم . . وأحلامي ستتحقق . . لكنني لم أقابل هنجواي أو دوس باسوس أبدا . . قابلت فاريل مرة على الغداء . . لم أقابل ماركاند أو شتاينيك . . أرسلت إلى هنجواي نسخة من روايتي « حليقة الغزلان » ولكنها أعيدت إلى مكتوبها عليها « العنوان مجهول » ، وأحسنت داليا أن أعطاها لشخص ما في مكتب البريد ليكتب عليها ذلك ويعيدها ثانية . وذلك يتفق مع طبيعته المرحة . . هل كل حال تبادلنا الرسائل معه لمدة عشر سنوات بعد ظهور « المرأة والموت » . وفي الوقت الذي اكتشفت فيه أن الكتاب الكبار لا يقرأون الكتب الشباب . . لم ألهم ذلك كنت غاضبا ، وأنا متأكد أن المؤلفين الشبان يشعرون بنفس الشيء الآن . يقولون : لماذا لا يقرؤني في ميلر ؟ لقد كبرت وأنا أقروا : وأثر بي بدرجة ما وهو مدين لي بأن يقرأني . فلماذا لا يفعل ؟ السبب بسيط . . أنا أعرف الآن لماذا كان لا يقرأوني . . أعرف لاني لا أقرأ الآن للشباب . المرء ينحصر في اهتماماته الخاصة المستمرة . لم استخدم صورا من قبل عن صراع المحترفين وأفضل أن استخدم واحدة الآن . .

أنت — سواء تصارع من أجل البطولة أم لا — تدخل في صراع ل ١٥ جولة ، وفي الوقت الذي تصل فيه في الستين تنشر أنك ما زلت في الجولة الثانية عشرة . . وقد سحقت . أنا لا أقول هذا شفقة على النفس . . باختصار أنت لست على ما يرام كما تعودت أن تكون . . وقواك لخماسة نفسك من الجنون أقل بكثير مما كانت .

رأيت كتاباً من الشباب أعقد أهم جيرون ، بعضهم جيد جدا ، ويبدون هناك الكثير من الأناقة في التعبير ، ويبدون هناك من يستطيع منهم كتابة نثر مدهش . . والكتيك أصبح أكثر وأكثر أحكاما ولكنني لا أستطيع التفكير أنجحيا ل أي كاتب منهم يمكنه أن يكون مشيرا للجمل . . فلسفيا على الأقل في هذه النقطة .

— كتب « فيلوز » في كتابه « أجراس الشتاء » عن الوعي الشعري . . كما لو أن الشاعر غرقا معيشة بأبواب مفتوحة والزوار يأتون ويذهبون . . وكل ما يأمله أن يكون الزوار قوي للخبر بدلا من قوي الشرف ؟

● ربما ذلك الجزء الذي يجعلك بابيا كتاب أن تعلم كيف تنزل نفسك بتقدم السنين وتحيط نفسك أكثر وأكثر بحمايات غثلك . فمن ذلك بالطبع أن الوعي يبط عليك بدرجة أقل بكثير ولكن في الوقت نفسه تستطيع أن تنفذ مشاريعك . ويعدلي أنه إذا كان ثمة درس استفدت من عمل فهو أن استفرت ٤٠ عاماً لا أتعلم كيف أكتب الكتب الطويلة . « المرأة والموت » جاءت مبكرة وتلك اعتبرها — لدى معين — هبة من الله . كنت شاباً صغيراً لم أدرك الصعوبات . . ولو كنت أدركتها لما كتبت الكتاب أولا ستغرق في عشر سنوات .

— قلت في سنة ١٩٨١ إن الأشياء حولنا مشومة ونحس ولكن ليس بالطريقة التي اعتدنا أن نفكر فيها بالشؤم أو التحس . . ماذا كنت تقصد بذلك ؟

في الستينات كان لدى رؤية شديدة الارتباك في الحكومة الخفية — أعتمد أنها تحولت الآن إلى فكرة أن أشياء مثل التلفزيون والبلاتيك ربما تسبب لنا ضررا أكثر بكثير من الحكومة الخفية وتقربنا إلى ديكتاتورية لم تستطعها إدارة المباحث أو إدارة المخابرات .

— ما هي القوة وراء ذلك ؟

● حسنا . . فيها تدخل أرض الاحلام ، اليس كذلك ؟ أحيانا أفكر أن هناك قوة مهيمنة طليقة حولنا تساوي المعادل تتسرب إلى كل شيء وتنتشر كالسورم السطواني ، يدخل مسام كل نتاج في الحياة ، وأن يمر وقت طويل قبل أن يكون كل شيء قد تم صنعه من البلاستيك سيرصفون الطريق بالبلاستيك .

من ناحية أخرى ، فنحن كلنا ، بوعي أو بلاوعي ، نحترق بدخلنا تقديسا وهياما بالكون وأيضا عندنا تلك النية المبدئية نحوه انه أكبر من إدراكنا وذلك غير محتمل بالنسبة لنا . الآن ما مضارة القرن العشرين متمثلة فيه — تشتمل داخلنا ، لا بد أن نفعل شيئا

لذلك الكون . أن نخدشه . نفوز عليه .
والبلاستيك طريقة رائعة لتحقيق ذلك لأننا
صنعنا شيئاً لا يستطيع الكون هضمه ،
عملنا هذه السلاسل الكسريونية –
البروتينية – توضع معا بطريقة لا يمكن أن
تنكسر .

ذلك شيء ، والتلفزيون شيء آخر :
كما لو أن تينياً ضحكنا يدعي « الأترويساء »
(عامل رياضي يعتبر مقياساً للطاقة غير
المستفادة في نظام دينامي حراري) دخل في
الاحساس التلفزيونيون هو الاختزال لكل
الفن في ١٥ دقيقة من طعام الوجوهيات
التافهة .

– قال روبرت فروست مرة أن هناك
شيئاً من البذاعة والغرور في الرجل الذي
يعتقد أنه على وشك الانهيار أو أننا ندخل
وشك الانهيار قبل أن تستجمع قوى الكون
قواها ضدنا . في عملك تبدو الفكرة أننا
نتنتهى قبل أن تبدأ هذه القوى عملها ؟
● حسناً . لم أقبل ذلك إن روبرت
فروست يستصوب رأيي .

– لكن هل تعتقد أننا مقبلون على كارثة ؟

كهل ؟
● لا أعتقد أني الوحيد الذي يظن
ذلك . فكثير من الناس قرون . العالم الآن
يسير خلال زمن سفر الرُّيا – أعتقد أن
السمانيات ستكون حقبة لا تصنف
باحتدائها السيرية وتغيراتها العجيبة أكثر
من الستينيات .

– لنعد إلى العمل الذي انتهيت منه
حديثاً . روايتك المصرية « أمسيات
عتيقة » . هل أنت واثق من العمل كما
أنتهى إليه ؟ لقد أعلنت عن العمل منذ فترة
سنة ١٩٧٢ . أنه لاشك طريق صعب
مرت فيه ؟

● إذا قلت إنني أشعر أنه جيد ، فكأن
كمن يقول ابني رائع . يمكن القول أنه
أكثر الكتب التي كتبها طموحاً . أنه أكثر
الأعمال التي نشرتها بعداً في الطبيعة ،
فريد في نوعه ، لا أجد أي رواية أخرى
تشبهه أدب شبه وأمل أن تكون رواية جيدة
جداً ، ويكتب عنها مراجعات طيبة وأن
كنت متأكداً أنه سيكتب عنها مراجعات
وعية أيضاً .

لو كنت كاتباً مضجوراً لأمكن للكتاب أن
يقرأ بسهولة أكثر . ولكن المشكلة أن كل

من سيقرأه سيقول : يا للشيطان كيف
يسمح ميلر لنفسه بالبدء بالكتابة عن فراغة
مصر هذا المص ؟ ولكن ليس هناك ما يمكن
عمله مع الحقيقة فذلك اسمي وأنا مؤلف
وإلى الحق في تحليل عمل ما وأن أكتبه . لو
كان لي اسم غير اسمي لقرأ الناس الكتاب
بدون كثير معاناة .

– انذاك لم يكن ليطيع حتى لو كان جيداً
من الناحية الفنية ، فهو ليس من نوع
الكتب الصارخة أو الأكثر رواجاً .

● أعتقد جازماً أنه جيد لدرجة أنه كان
سيشتر منها كان كاتبه ، وأنه جيد لدرجة
لافتة لاتنتباه بغض النظر من مؤلفه .
لأنك إذا أعضيت عشر سنوات في كتابة
مؤلف فلا بد أن يكون جيداً .

– كانت هناك توقعات كثيرة – وفي
وقت مبكر بدا أنك تغدق هذه التوقعات بأن
هذا العمل سيكون عملاً ممتاز Master
piece – إذا كان ذلك حدثاً . فهل عملية
الكتابة غيرت من هذا الهدف ؟

● إنها حققت . بدأ الأمر كفضحة
عابرة في مصر ، كنت أنوي التوقف عند
مصر في فصل أو فصلين من الرواية ثم
أكمل باليونان وروما والصور الوسطى .
كنت أفسر في رواية من نوع
البيكاريسك . ذلك كان في النصف الأول
من السنة الأولى من العمل . ولكني بدأت
أدرك أني توقفت عند مصر لعمل طويل
وشاق وهكذا بدأت الدراسة وتعلمت الكثير
عن مصر القديمة في هذه السنين العشر .

– هل كان هناك خوف من المخاطرة ؟
أنت نفسك استعملت كلمة المخاطرة عدة
مرات .

● هناك دائماً خوف من كتابة كتاب .
لو حاولت كتابة الكتاب في سنة كان الخوف
سيكون كبيراً لدرجة أن الكتاب لن
يكتب . لكن على مدى عشر سنوات
يمكنك تحمل المخاطرة . كتابة كتاب هي
الخوف . وذلك هو السبب في وجود
الكثيرين ممن يستطيعون الكتابة أفضل ممن
يكتبون فعلاً . ولكن لا يفعلون .

وهناك أسباب أخرى ، بعض الناس لا
يستطيعون تحمل مشاق المهنة . فلا يوجد
ما يقرى كثيراً في هذا إلى غرة وحسبك كل

يوم تتطلع إلى قطعة ورق « مشخبطاً »
عليها . أن تعمل هذا يوماً بعد يوم ، سنة
بعد سنة ، حقبة بعد حقبة . بعد عقاباً مع
الرتابة الثابتة للعملية الجسدية . أن فعل
الكتابة كعمل جسماني أقل إثارة حتى من
الرسم . أننا لا أشعر بالارتاء نحو
الرسامين . أشعر بالارتاء نحو الكتاب

الكتابة تشبه جميع الحرف التي تحتوي على
عنصر حقيقي من المخاطرة ، بالنسبة
للكتاب المخاطرة تكون للأناس الخاصة به .
أنت حقيقة لا تريد كتابة كتاب لا تتحمل
فيه بعض المخاطرة . وأنا أقول لقد
تحملت في روايتي المصرية هذه من المخاطر
أكثر مما تحمته في أي كتاب آخر . إنها
أكثر كتب جرأة .

– لقد قلت أن كل ما يمكن أن تعرفه :
هل بهذا كل ما في جهدك أم لا ؟ هل تعتقد
أنك بذلت كل جهدك في هذا الكتاب ؟

● نعم . أعتقد أني استخدمت كل
نسمة من الوعي موت . في هذا
الكتاب . وإذا لم يكن الكتاب جيداً
بدرجة كبيرة . فأنا لست كاتباً جيداً .
بدرجة كافية . أنا أشعر بذلك النوع من
الاطمئنان حول .

– هل أخذت إلى أماكن لم ترقها من
قبل ؟ أو خلق أفكار جديدة ؟

● نعم . وأيضاً منحتي فهماً لاشياء ،
معينة . أعتقد أن الناس ستحار تماماً من
الكتاب . سينسألون لماذا كتبه ميلر ؟

ماذا يعني له هذا الذي يقوله ؟ ماذا يوجد
منه في هذا الكتاب ؟ أعتقد أني توصلت إلى
فهم عن الإغنياء لم أكن أعرفه من قبل .
عن طريق التعامل مع مصر بلديها
وفراعتها ، هناك ملاحظة فيتر جيرالد
الرائعة بأن الإغنياء لا يشبهونني ولا
يشبهونني ، واجابه همنجواي – التي لالت
استحساناً كبيراً – والتي أعتقد أنها فظة .
« أنت تعرف أنهم يملكون نفرداً أكثر وكل
منهم زائر كالجنون » . حقيقة الأمر أن فيتر
جيرالد كان يحاول أن يقول شيئاً .
وهمنجواي يحاول منعه من قوله . في الواقع
الأثرية جدا ونجوم السينما يشتركون في
أشياء كثيرة . ولم يعد لهم علاقة يعتمد
عليها أو يوثق بها بالمجتمع حولهم . أنهم
لا يستطيعون الثقة بأحد .

- تلك اجابة جزئية لسؤالى التالي :
لماذا مصر ؟ هل لأنها تقدم نقطة تحول من
السحر البديهي من السحر .. إلى
التكنولوجيا وإساءة استخدامها ؟

● لا أعرف كثيراً في التاريخ لا تمكن
من اجابة ذلك . مصر كانت بالتحديد أحد
الاماكن التي تحول فيها السحر إلى معادل
اجتماعى فى الواقع استخدم كيدل له .

- ذلك ما شدد انتباهك على الأقل
جزئياً ؟

ما شدد انتباهي فرض سيجادل فيه
البعض وسببها البعض طبعاً وهو أن
المصريين ببساطة لديهم حقول معقدة وعميقة
ومشيرة عقولنا تماماً بأن لديهم نظاماً ثقافياً
يعتبر في نظرننا غير علمي بدرجة كبيرة ولكنى
اشك أنه أكثر بعداً عن العلم منا .

هذه فرضيات ، ومع أن الكتاب ينغمس
كثيراً في السحر فإن مدفت أن اصدر رواية
لم يكتب مثل موضوعها كاتب جيد من
قبل . يكفى تسمية عدد من الموضوعات
كنت فيها الأفضل فيها كتبت ، حيث لا
توجد أى منافسة . موضوعات لم يعالجها
كاتب بهذا المستوى . مثلاً يمكن القول أن
كتب أفضل ترجمة حياة لنجمة سينا
- كتاب مارلين مونرو - ولا منافسة هنا ،
كما كتبت أفضل كتاب يمكن أن يكتب عن
ملاك وزن قليل والصراع مرة ثانية لا
منافسة ، والآن اعتقد أن كتبت أفضل
رواية ظهرت عن السحر .

اين هم الذين كتبوا حول هذا
الموضوع ؟ لا أعرف أبى كاتب جاد كرس
نفسه للكتابة عن السحر . هناك في كتب
روايات عن السحر لكنهم ليسوا كتاباً من
الدرجة الأولى . أقول مرة ثانية أن دخلت
ميداناً رائعاً لا يوجد لى فيه منافس .

- هل تعتقد أن هؤلاء الناس الذين
كتب عنهم يكونون حساباً تعنيه ارادة الله ؟
● عل المرء أن يظل يذكر نفسه أن هذا
حدث قبل الديانتين اليهودية والمسيحية
نحن نتعامل مع الوثنيين . العقل الوثني
عقل مثير . وكان على وأنا أكتب الكتاب أن
اضع في ذهني دائماً ألا تسرب إلى أى فكرة
يهودية أو مسيحية .

في الواقع فإن اعتقد أن للمصريين
القديم تأثيراً هائلاً على الميراثيين ..

كثيراً مما يوجد في العهد القديم تجده في
الصلوات المصرية . الصفحات الأولى من
سفر التكوين من المحتمل أنها نقلت عن
صلوات معينة لأمون والطريقة التي أنشأ
فيها العالم .

- هل من الصواب النظر إلى الثقافة
المصرية كتشافة منافسة ثاقوية في ذلك
الوقت ؟

● لم تكن الثقافة المصرية في ذلك الوقت
حتى ثقافة ثاقوية كان الميراثيون قبل
همجية . لم ينظر إليهم أحد بجدية .

ليس في ذلك الوقت ، بعد ذلك من
الممكن . في الواقع فإن موسى ظهر في
روايتي في صفحة واحدة . وتناولته كأحد
رجال المصائب الصغيرة - يقتل بعض
الحراس المصريين ويأخذ الميراثيين معه إلى
مدينة عبر الصحراء للهروب . الفكرة هي
أن تنغمس في وجهة النظر الأخرى حينما
تكتب ، أنك حينما تفعل ذلك فإن كثيراً
من الأشياء تأتى إليك .

- قلت أنك لم ترغب أن يكون في
الرواية أى شيء معاصر .. فإلى أى درجة
هناك علاقة بين مصر القديمة واليوم ؟
بكلمات أخرى لماذا يوجد في الكتاب
للغاية المعاصر ؟

● حسناً . أكون قد فشلت لوبدأنا نقراً
الرواية بهذه الطريقة . اعتقد أن هذه إحدى
الصعوبات أمام القارئ . لأن معظم
الروايات التاريخية تحاول أن تولى خدمة أو
تتظاهر بتعليمنا شيئاً ما عن الحاضر .
ساكون قد فشلت لو استجاب الجمهور
للكتاب بهذا الشكل .

اريد للناس أن يعرفوا أن هناك وجهات
نظر مختلفة تماماً عما نعرفه . منحة كروحات
نظرننا .. وبقية مثلها أيضاً . بكلمات
أخرى .. فعل الأرجح أن اسمية اجتماعية
في مصر القديمة - وهذا أحد الأسباب التي
جعلت اسمي الكتاب والمسيات حقيقة -
في تلك الفترة ٣٠٠٠ ق . م كانت منحة
بنفس درجة متعة اسمية في نيويورك اليوم .
ليست أكثر امتعاً بالضرورة ، ولكنها منحة
بالقدرة نفس . وبالطبع لأسباب مختلفة .

- بالنسبة لفهم الحديث . . اعتقد أنك
قلت أنه في الرواية التاريخية البانورامية التي

تشبه اللوحة الكبيرة . . لا يحدث فيها
الكثير . .

● لا . . الكثير يحدث ولكن لا يحدث
فوراً . الكتاب بالتأكيد أكثر كسبي تكاملاً
من حيث البناء المعماري . هو في سبعة
أجزاء . كل جزء - يمكن القول - له
وجود مستقل . ولكن طبعة الكتاب تنقش
سره جزءاً جزءاً . حينما تقرأ الجزء الأول
والثاني لا يكون لديك دليل على الإطلاق عما
سيكون عليه الفصل السادس أو السابع . .
كما لو أن الكتاب يسير بشكل لولبي .

- قلت أنك تخطط لثلاثية . . هل
البقية ستكون كتاباً كل عشر سنوات ؟

● أمل أن أكتب الكتابين القادمين في
ثلاث أو أربع سنوات لكل منها . لو احتاج
كل منها لعشر سنوات فسأهبط وأنا احتفل
بعيد ميلادي الثمانين !

- سؤال أخير . . الناس ينتقدونك على
تقديم جودك وحياتك وهملك بطريقة تبدو
وكأنك تريد منهم أن يؤمنوا بما تقوم به أو
يكونوا مثلك . . يحذرون كما تعيش . . فما
هو ردك على هذا النقد ؟

● اعتقد بحق أنهم أساءوا فهمي من
هذه الناحية . . فانا أخطئ وأصيب عدة
مرات في اليوم وليس لدى الرغبة في أن يفكر
الناس بالطريقة التي أفكر بها . ما يمي هو
أنه كيف كانت الطريقة التي يفكر فيها
الأخرون فهي تريحهم أكثر . . وهذا ينطبق
على عمل الكاتب أيضاً . فإذا كان الكتاب
جيداً بدرجة كافية فذلك لا نستطيع التنبؤ
بكيفية استجابة الجمهور له . لن تكون
عنذك امكانية ذلك . إذا كان جيداً فإنه
يعني أنه أصيلاً وليس مزيفاً .

من وجهة نظر معينة قد تكون أفكار المرء
تافهة . إذا نجحت أفضل الكاريز في تغيير
عقلية إنسان أكثر ذكاءً مني فذلك حسن .
أنا مؤمن بدرجة كبيرة في الفكرة القائلة
بأنك إذا قدمت أفضل ما عندك واستطاع
شخص ما أن يتخطى ذلك في نقاش
معارض لك . . فانت في الواقع قد صقلت
عقلية خصمك . وسباني إنسان آخر في
صفاك يأخذ تعديل خصمك لفكرتك
وهو طرارة ثاقية . لن أكون شيئاً إذا لم أكن
مؤمناً بالحوار وإلى ذلك المرء يفعل المرء كل
ما في استطاعته ♦



الغناء ساعة الغروب

يوسف أبو ريه

- ٣ -

لم تر واحدة منهم رجلاً من الرجال ، ولم تر واحدة منهم زوجة الغبار التي تثيرها حوافر الماشية ، ورأين هذا الفتي الذي امتزج وسخ دهمه بقبضة الغروب الرمادية ، كان هابطاً إلى الشارع يتتبع في حجارته ، وتركزت النسوة ما بأيديهن ، ونظرت كل واحدة إلى وجه الأخرى في دهش كأنها تؤكد ما يدور في عقل الأخرى .

- ٤ -

وكان الفتي يتقدم ، في حذائه الأسود الضخم الذي تفتتت جوانبه ، وانحلت أربطته ، فيجعله يتقلقل في مشيته المضطربة ، ولما اقترب من الحلقة رأين حينه الممشاوين تنغلغان على حمرة أديمه ، كأنها قطعى جمر ركبنا في نهوف العيين ، ورأين الخروم التي تنتشر على طابقتها المبرومة ، ورأين الصخرة تتدل من يده المجرحة ، تبرز من فتحات الحلقة كسرات من الحيز اللدن .

واتبه الأولاد للقادم ، فتركوا لهم ، ونجموا في نصف دائرة تغلق عليه ، ولشعورهم المتوحد بغربة القادم ، ولشعورهم الخفى بضعفه ، وقدرتهم على اللهو به وإظهار الشجاعة في وتس الأمهات ، بل لتأكدهم من أهم قادرون ؟ على جلب السعادة للفتين ، تشجيع الأولاد ، واحكموا الحلقة على الفتي . حاول الإفلات منهم ، فتحركت الحلقة بإحكام ، لتقلل عليه الطريق ، فزاد بمسكنه ، وهش بيده الفارعة أشباحاً مجهولة ، ولفزع الذهب الذي انشغل باستصاص سائل الصين ، فحوم في الغبار لحظة . ثم عاد متهاكاً إلى موضعه .

- ١ -

لم تر واحدة منهم رجلاً من الرجال . ورأين هذا الفتي القادم من أول الشارع .

- ٢ -

وكن حين تمتد ظلال دورهن لتملأ فراخ هذا الشارع الواسع ، يخرجن من الدور بعد أن يقضين القيلولة الساخنة خلف الأبواب المغلقة . عمادات في السكون ، يتسمن لعنن الذباب ، ثم يتبهن على صيحة ولد لم من ظلام الحجرات ، وراح يلعب تحت التوافد مع غيره من الفارين من حصة الدور الراقدة .

يقمن وكابهن على موعد ليجتمعن - في وقت واحد - تحت هذه السطة الواقعة وحدها وسط الشارع ، تقطع الحجيرة الحارة بظله خفيفة ، مزقتها شمس المغرب الصفراء ، ونقلت من خلالها على هيئة بقع ذهبية واهنة الضوء .

يجتمعن في حلقة حميمة حول « طشت » أتت به واحدة منهم ، امتلأ إلى آخره بحبات القمح لينزعن منه الطوية السوداء الضخيرة .

والأولاد يبدؤون في اللعب ، بعد أن خرجت الأمهات من حبسهن . وصاروا يزعمون علانية ، وبلا حرج ، فضلاً عن انتماشهم بطقس الغروب ، الذي لطّف الهواء بنسمة رائحة راحت تلهو وتردد واستحياء بين الجدران التي حملت آخر وجه للشمس المخضبة هناك خلف أسوار السكة الحديد العالية . وترقب النسوة - على قترات - أول الطريق بانتظار الرجال اللين حان وقت أدبهم ، يستلون ظهور المطايا ، ويجرون بأيديهم حيال المواشى .

٧٠ • القاهرة العدد ٩٢ • رجب ٩٢ • ١٤٠٩ • ١٥ • ١٦ • ١٧ • ١٨ • ١٩ • ٢٠ • ٢١ • ٢٢ • ٢٣ • ٢٤ • ٢٥ • ٢٦ • ٢٧ • ٢٨ • ٢٩ • ٣٠ • ٣١ • ٣٢ • ٣٣ • ٣٤ • ٣٥ • ٣٦ • ٣٧ • ٣٨ • ٣٩ • ٤٠ • ٤١ • ٤٢ • ٤٣ • ٤٤ • ٤٥ • ٤٦ • ٤٧ • ٤٨ • ٤٩ • ٥٠ • ٥١ • ٥٢ • ٥٣ • ٥٤ • ٥٥ • ٥٦ • ٥٧ • ٥٨ • ٥٩ • ٦٠ • ٦١ • ٦٢ • ٦٣ • ٦٤ • ٦٥ • ٦٦ • ٦٧ • ٦٨ • ٦٩ • ٧٠ • ٧١ • ٧٢ • ٧٣ • ٧٤ • ٧٥ • ٧٦ • ٧٧ • ٧٨ • ٧٩ • ٨٠ • ٨١ • ٨٢ • ٨٣ • ٨٤ • ٨٥ • ٨٦ • ٨٧ • ٨٨ • ٨٩ • ٩٠ • ٩١ • ٩٢ • ٩٣ • ٩٤ • ٩٥ • ٩٦ • ٩٧ • ٩٨ • ٩٩ • ١٠٠ •

تعالى يا شاطر .. تعالى يا حييبي .
ولم يلتفت إلى المرأة التي نادته عليه .
- سيه يا ولد .

وقامت أصغرهن سناً لتمسك النمل من بين أرجل الأولاد ،
ولكن أحدهم جرى به نحو طريق السكة الحديد ، وتبعه
الآخرون .

- ٥ -

قعد الفتى على ركبتيه تحت تحت جذع السنطة بدحك هنيهة
والذباب حوم في طنين مسموع حول الكفين المطبقتين .

- تعالى ما تخافش .

- أوعى كله .

- قم طاوغي .

وصار الآن وسط حلقة النسوة ، وأهل « الطشت » وركن
على جنب ، وبدأت النسوة يسمعن بنظرهن المتطفل على الفتى
الذى قيع حائراً ، يرنو بنظرة الكليل ، نحو مدخل الشارع
الذى تجملت عليه أشباح باعثة ، تلهو بظاظطه ومرح .

- زمانهم قطعوه .

- ماتخافيش يا ضناي .

- أنت مين ؟

.....

- نازل الشارع دا ليه ؟

.....

- بتشعث بعفى .

- شافناش وش ذلك ؟

وتغامزن فيها بيهن ، وكمن الضحك في هبهن من هذه
اللهجة المتعالية لفتى متهرىء الشباب ، يستد في دفع الإهانة .

- شغلناك إيه ؟

- أنا فنان

- فنان !!

- مغنى عاطفي .

وانفرشت أيدانين على الأرض ، ومنين أنفسهن بوقت نعت
على غير العادة .

- سمعنا صوتك .

- وحبيبك .

نظر حوله يارتياب . ثم حانت منه الضفافة الأخيرة إلى
الأشباح البعيدة التي انحضت وسط عاصفة ترابية ارتفعت إلى
أسطح الدور .



- خلون احدى لأجل النسي .

هكذا صباح بفلينة ، فلم يشفق عليه الأولاد ، وزادتهم ونة
صوته شجاعة . وأراد أحدهم أن يتحنى إلى طرف جلبابه من
الخلف ليرفضه إلى أعلى ، فدار الفتى حول نفسه دورة كبيرة
مفاجئة ، جعلت فرحة الخداه تفلت من قدمه وتطير بعيداً .

وافتكت الأيادي المتصاسكة . وهرع الأولاد فرادى إلى
الخداه ، ليرفقه أحدهم بيده مهلاً به .

- هيه .. هيه .

- شوط بالحد .

والقى الخداه على الأرض . واصطدمت رؤوس الأولاد
حين أرادوا الإمساك بالخداه . وبسرعة حبيبة انقسموا إلى
فريقين ، ووقف أحدهم كحارس سرمى على باب الحوش
الوسيع ، يتنازفون النمل فيها بينهم في همل وإشراح ، وكأنها
عشروا أخيراً على لعبة جديدة .

والفتى الأعمش العينين تاه بينهم ، وحاول أن يومهم
بالبكاء، وكان يكلؤه مجرد نواح مقطوع ، لا يجلب الشفقة ،
ولم تسقط من عينه دمعاً واحدة .

- ٦ -

تحتج الفقى . ونفخ هواء من أنفه ، ورفع كفه الفارغة ، وطواها على صدره ، بعد أن تركت السبابة على واحدة من فتحات الأنف المظلم ، ليطلق بها كمازف الناقى ، ثم تركت يده الصرة . وانسحبت إلى أطراف « الطشت » النحاس لتوقع عليه ، وبمياً أخيراً للفتاة ، بعد أن ترقب النسوة طويلاً ، وتوقفن عن الرزء ، وجلسن منصتات ومبهشات للبهجة المقبلة ، وانطلقت عقيرته ، بعد أن ثلاثت من حوله كل الأشياء .

خاين يازمان
وديت حبيبي نسین
ولا جواب جانی
شیعت له جوابین

وانفتحت القلوب للصوت الجميل . وهبت طراوة الخمرية ، ترح بين أعضان السنطة . وكأنها أخضرت أوراقها في غير أوانها ! وانمحي الوجود من حوثن ، لم يعد غير صوت يزع في الشرايين الحاملة لينفتح سكناً للدم الحار المتدفق ، وترقرقت عيون الصبايا مهن بالدمع ، ورحن يحسن العميون بجوانب الأكماء .

وكان الأولاد قد عادوا دون أن يشعر بهم أحد ، وتوزعوا خلف ظهور النسوة ، في أول الأمر أبداً السرور ، وكأنها يقولون فيما بينهم : هذه فرجة أجمل من اللعب بالحذاء .

وخفت حركاتهم سررة واحدة ، وكنسوا الأصوات ، وحبسوا الكحة المفاجئة . وانتهى الفقى من أغنيته ، وهى لمن حوله أهم لو رفعوا الأصابع لتندب في العيتين الخمراريين المفتوحين على الفراغ ما تحرك لها جفن ، ولم يسأل الصبى عن نعله .

- ٧ -

شهدت طلائع الغبار مقبله من مدخل الشارع ، ولزعت القلوب هكذا سيجبرن على النهوض ، وقيل أن يتعرضن لإهانة الزوج ، تلفتن مرة واحدة إلى الخيل فوق المطية ، وفرحت النسوة بعد أن لكزت إحداهن : زوجك وقفت المرأة تنفخ ، وتحيط الجلباب فوق رجليها ، ثم اعادت النظر إليهن بتشف ، وأشارت إلى أول الشارع ، كان عدد من الرجال قد جاء دفعة واحدة ، يجررون خلفهم قطعاً من البهائم .

فتأكدن أن ساعة المتعة قد انقضت ، وحرصن أن يؤكدن على الفقى ألا يسير حتى يمدن إليه .

- ٨ -

انزوى الفقى تحت الجذع منكمشاً على نفسه ، تحس بأصابعه عقد الصرة ، ويدور بها حول المكان بحثاً عن شيء مجهول ، والأولاد ظلوا في حلقهم صامتين ! ينظرون إليه بتقدير وحسد ، ويلوح أحدهم بالحذاء بعنبر . . فيشير إليه الآخر بإلا يعطيه للفقى ، فيقول واحد : حرام عليك .

والفقى ظل يتابع الحوار الخافت فيما بينهم ، ورحيل الذباب عن وجهه أكد قدوم الليل ، وكان حلسه صحيحاً . وانمحت الظلال تماماً ، ولم يعد أثر للشمس ، وازدادت غيشة المغرب قتامة . وارتفع لفظ الرجال القادمين ، وامتلأ الشارع بنمير الجاموس الذى يهروا باضطراب نحو الدور الواطئة .

- ٩ -

.. عذ جزمتك .
.. رينا يتجحك يارب .

وشعر الولد بهرج شديد . وأراد الآخرون أن يفر لهم الأذى .

ولكن وجهه البشوش شجعهم على الإقبال عليه ، وتلمس هدومه دون خوف ولأنه تعمر في لبس الحذاء . انكفأوا عليه ليعاونوه ، وأرادوا أن يعقدوا أربطة الحذائين ، ووقفوا في ذلك ، وقالوا له : اقف كذا .

وطوعهم الفقى ، وضرب الحذاء ضربات متتالية على الأرض ، وقال : صحيح . . بلى جامد .

- ١٠ -

جمل من ذراعيه مكبين لمجلتين دوارتين ، واطلق من لمة أصوات الوابور المسافر ثم وضع كفه على فمه صائعاً بصفير القطار ، وانهر الأولاد باللبسة ، وأمسكوا بذنيل جلبايه ، وجعلوا من أذرعهم مكابس لمججلات تسير على قضيين ، واطلأوا في حركة موحدة نحو شارع السكة الحديد

.. توش . . توش .
.. وا . . وا . .
.. توش . . توش .
.. وا . . وا . .

وهو في المقدمة يجرهم بهلوه ، ومن وقت لآخر ، يزد السرة ، وهم معه في أبقاع متوحد ، سعداء باللعبة ، وبدأ في الفتاة من جديد ، وهم يرددون
ياواور الساعة انتاشر
يامقبل ع الصعيد
شمس المصارى غابت باللى بلاك ببعيد

◆

٧٢ ● القليل ● ٩٢ ● العدد ٩٢ ● ٩ رجب ١٤٠٩ هـ ● ١٥ فبراير ١٩٨٩ م



خواطر عن نجيب محفوظ

لمى الطيمى

وفى هذا العقد الأسود رحل « الشيخ محمد عبده » و « مصطفى كامل » و « قاسم أمين » ولكن فى هذا العقد أيضا ولدت احزاب الامة والوطنى والاصلاح على المبادئ الدستورية وغيرها . فى الوقت ذاته بدأت تنمو قيادات جديدة . . محمود سليمان وسعد زغلول وعبد العزيز فهمى وعمل شعراوى ومحمد طلعت وحرب ومحمد فريد . المرابون الأجانب يقرضون الفلاح المصرى بالفوائد الباهظة التى تنقل كاهله . . والمصريون يردون بالفكار التعاون وضرة قيام بنك مصرى وطنى ولدت فكرة الجمعية الخيرية الاسلامية . الانجليز ينصبون المشائى لزهران ولرفاقه فى دنشواى ، والمصريون يردون بالاضرابات وبالتنديد بالإحتلال وبأبعاد اللواء المؤيد والامة وغيرها من الصف .

فى اواسط ذلك العقد كان سكان مصر حوالى ١١ مليون نسمة منهم حوالى ٢,٥ مليون نسمة يعملون بالزراعة فى الريف وحوالى ١,٥ مليون نسمة يعيشون على هامش الزراعة . وسبعة ملايين نسمة فى مدن القطر المصرى منهم حوالى ٢,٥ مليون نسمة يعملون فى الخدمات المنزلية لدى كبار ملاك الأرض وكبار التجار الذين يقيمون فى القاهرة . واما الاربعة ملايين ونصف فانهم يقيمون فى الشوارع المتوسطة ودون المتوسطة والقرى فى المدن الرئيسة كالقاهرة وسائر المدن الاخرى يعملون بالتجارة وبشاعات وحرف عديدة وبالتجارة بمختلف أنواعها ودرجاتها ومنهم مستخدمو الحكومة من أدنى السلم الوظيفى إلى اعلاه .

انتهى العقد الأول من القرن العشرين بكل معاناته وبكل المخاض الذى ثما فى احشائه ، وانتهى العام الأول من العقد الثانى بكل ابراهيماته وعناصره الأمل فى مولد جديد . . وفى اليوم الحادى عشر من الشهر الثانى عشر (ديسمبر) من العام الحادى عشر من القرن العشرين . . ولد الطفل « نجيب محفوظ عبد العزيز ابراهيم أحمد الباشا » وكانت ولادته متعصرة ، وأشرف

نشر « محى الدين حمد » مقالا عن اولاد حارتنا فى مجلة الآداب البيروتية ، وكان قد سبقنا « خالى شكرى » بدفاع صريح عن اولاد حارتنا فى جريدة « وطنى » القاهرية فى ١٧ يناير ١٩٦٠ . وأصبحنا بعد ١٣ أكتوبر ننظر من الخارج إلى شقة « نجيب محفوظ » ونقرس الورود والزهور التى تخطب بها فى نوافذها . . واسئلة كثيرة . . ترى ماذا يصنع الآن « نجيب نوبل » كيف الحال . . هل يقرأ ؟ هل يكتب ؟ هل يستمع إلى اذاعات الدنيا التى دخل إلى أخبارها دون أن يسمي إلى ذلك . . وهل حقيقة يعيش فى هذه الشقة المتواضعة وحوله طنين مستمر من باعة وكلة القول والفلافل ؟ وهل يرنادو شو رجبان بول ساوتر ووينستون تشرشل وسائر أقرانه الذين حصلوا من قبل على الجائزة . . هل كانوا يعيشون هكذا أم أن الحياة قد وفرت لهم راحة وزهو ودعابة منذ أن جاءوا إليها . . وكيف سارت حياة أديباته العظيم ؟

كان العقد الأول بسنواته العشر الأولى من القرن العشرين ، من أسود السنوات التى مرت بمصر من الناحية الاقتصادية ، ومن أكثر السنوات التى شهدت بقدره الانسان المصرى على التحدى لسلطات الاحتلال ، وعلى استجماع قواه السياسية والاجتماعية .

قبل ١٣ أكتوبر ١٩٨٨ . فى ذهابنا وإيابنا فى شارع النيل بحى المعجزة وعندما نصل إلى الكافتيريا المعروفة لنا نحن أهل حى المعجزة ، كنا ندرك أننا أمام شقة بالدور الأرضى فى البناية رقم ١٧٢ . وتبدو منا الفتاة سرية إلى هذه الشقة الخارج حيث يقيم « الأستاذ نجيب محفوظ » . . وإذا كان معنا فى مشوارنا اليومى ذهابا وإيابا صديق أو زميل أو قريب نشير إلى الشقة . . هنا يسكن « نجيب محفوظ » نقرها ليعرف الأصدقاء والزملاء والأقارب أننا جيران لنجيب محفوظ ونبادر بلهجة الواقع . . آه . . طبعاً ! غشى فى تواضع إلى حال سيلينا مع مهمات ببعض معلومات عن نجيب محفوظ لتأكيد هذه المعرفة .

وبعد ١٣ أكتوبر ١٩٨٨ ، والبيان العالمى الشهير للاكاديمية السويدية بنسوز الأديب المصرى « نجيب محفوظ » بجائزته نوبل فى الأدب ، فإن الوضع قد اختلف فإ إن تألى سيرته أو تنلس نحن فتح سيرته إلى وتحدثت عن معرفتنا به وعلاقتنا معه وجولوسنا إليه فى ندوة (كازينو أوبرا) وتحدثت عن صفاته وكأننا نعرفه منذ زمن طويل . . ونتشدد بالمقال الذى كتبته فى مجلة الأدب فبراير ١٩٦٠ عن رواية (اولاد حارتنا) التى نشرها فى الأهرام عام ١٩٥٩ . وفى الشهر نفسه فبراير ١٩٦٠



على الولادة الطيب الذي قدر له أن ينال شهرة في ميدانه بعد ذلك ، وهو الطيب ونجيب محفوظ فكان أن أسست الأسرة المولود الجديد «نجيب محفوظ» على اسم الطيب الذي أشرف على الولادة .

٢-

في يوم شديد البرودة ، عاصف وليل إلى حد ما ، ١١ ديسمبر من سنة ١٩١١ ولد «نجيب محفوظ» وينحدر من عائلة مصرية صميمية ، عائلة «الباشا» أصلها القديم في رشيد ، تعمل بالتجارة تصيب شيئا في الرياح أحياناً تغترب من عالم القلم ويقل الثراء أحيانا كثيرة تغترب من عاصمة الشعب .. ولكنها مستورة دائما . جلده القديم جاء من رشيد ليستر في أكثر أحياء القاهرة شعبية وتاريخا ويقضي في أرجائها عقب الدين . «نجيب محفوظ عبد العزيز إبراهيم أحمد الباشا» الرشيدى إن شئت نسبة إلى رشيد . أما «السبيلجى» التى تظهر بين حين وآخر في بعض الكتابات فقد كان لنجيب محفوظ جد ناظر كتاب ، وللكتاب سبيل .. وكان نجيب يحكى لبعض أقرانه هذه الحكاية لما كان من أحد أقرانه وهو «أدهم رجب» إلا أن قال : (اطلع يا بيان السبيلجى) وضحك الجميع .. وهكذا في بعض الأحيان تظهر كلمة «السبيلجى» متصلة باسم نجيب محفوظ . اخبرته سنة .. الرجال أربعة .. وشقيقتان .. تزوجوا وأتوا بالترتيب الذى ولدوا به عائلة علمها القدر النظام .. كل حسب دوره في الزواج وفي الرعي . النظام لدى نجيب محفوظ موروث من القدر ومن عبد العزيز إبراهيم ، الأب .

هو ابن «درب قمرز» ابن الأحياء الشعبية .. حى الحسين .. والأزهر ، وخان جعفر ، وبيت القاضي ، ووقاق السلق ، والجمالية ، الأحياء والشوارع والدروب والحارات التى تعبق بوجدانها الدينى ، والتى تحزن القدر الكبير من تقاليد هذا الشعب ، وتاريخه الوطنى أيضا ، والتى تعيش داخل شرفه من السلوك المحافظ والحذر القطرى والتكافل الاجتماعى والابتعاد عن مواطن الخطر وتحمل عندها الفكاهة والذكى في كثير من الأحيان .

هذه البيئة ذات الخصوصية المحلية كانت ذخيرة لنجيب محفوظ في كل ما كتب ، وهى

التي انتقلت به إلى صفوف العالمية في الأدب العالمى . وقد ظل «محفوظ» وفيما لتلك البيئة التى ترسبت في أعماقه وأصلدته بشخصيات كثيرة كتب لها ما يشبه السيرة الذاتية فكانت في مجموعها نسيجاً بشرياً هو مرة دقيقة لشعب مصر في مراحل الحديثة المختلفة .

هذا (الشاب) الذى أشرف على الثماتين من عمر لا يختلف عن أى فلاح أو عامل مصرى يكند طوال نهاره في الحقل أو المصنع .. ويتصف بنكران الذات والتواضع والأدب الجم والتأثير في العمل والإخلاص في السراى . ولم تكن هذه الصفات كلها مصادفة وإنما هي نتاج مسيرة طويلة من كتاب الدرب إلى قراءات الأدب العالمى مروراً باتصاله بالشيوخ مصطفى عبد الرازق وإسلامة موسى .

٣ -

وجدانه الدينى الثقى ينمو في إطار صحى في مناخ الأحياء الدينية ، ويغبط القرآن في كتاب «الشيخ بحيرى» بلذب اليه وهو طفل صغير .. يتأمل كل شئ من البيت أ درب قمرز الذى يطل على درب قمرز من ناحية وبيت القاضي من ناحية . تبقى الصور من أيام الطفولة يطل تفاصيله غمورة في ذاكرته حتى يكتب عنها ويعبئها الشهرة والذيع .. الدروب والحوارى كانت تكتس مرتين في اليوم الواحد وترش بالماء ، ويسر هو وأقرانه الصغار خلف عربات الوش التى يجرها (بطل البلدية الشهير) وأسفله ! الكتاب الذى تعلم فيه مبادئ القراءة والحساب وحفظ القرآن لا وسجد له الآن ، كان يتمتع لو بقى على حاله من آثار ١٧ سنة هي الأعوام الأولى من عمره التى عاشها في الجمالية ، وعاشت في أحلامه بد رويها وأزقتها وحاراتها . مدرسة (خان جعفر) الابتدائية ثم مدرسة (بين القصيرين) الابتدائية . ١٢ سنة كاملة يجها في حى الجمالية ثم يفتح الله على والده التاجر «إبراهيم عبد العزيز» بآلف جنه فيشتري بها منزلاً بمنطقة العباسية . وتنقل الأسرة إلى هناك غير أن قلب الصبى وحسه المرفه في الجمالية يذهب إليها بانتظام. وآلف رؤية الفتوات والفهرجية والحائوتيه والحبازين والبطيحية والحلاطين والمجاذيب ؛ فيصنفهم بعد ذلك في أعماله

وصفاً دقيقاً وإن كان أضاف إليهم الموظفين والتجار والعوام والمشايع والطلاب وسكان البيوتات والعمومات وسائر غنائج مجتمع المدينة .

ويقضى مرحلة الثانوية في (مدرسة فؤاد الأول) ويتخرج عام ١٩٣٤ في قسم الفلسفة كلية الآداب من جامعة فؤاد الأول ليكمل من عام ٣٤ - ١٩٣٨ موظفاً بإدارة الجامعة ، ومن عام ٣٩ - ١٩٥٠ سكرتيراً برلمانياً لوزير الأوقاف . ثم رئيساً لمجلس إدارة مؤسسة السينما عام ١٩٦٠ ، فمستشار فنياً بمؤسسة السينما ، وعام ١٩٦٣ رئيساً للجنة القراءة بمؤسسة السينما أيضاً . وفي ديسمبر ١٩٦٥ يمين عضواً بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ويعمل مشرفاً عاماً على مؤسسة السينما في أكتوبر ١٩٦٦ ثم مستشاراً لوزير الثقافة في يونيو ١٩٦٨ حتى موعد الاحالة إلى المعاش في ديسمبر ١٩٧١ وهو العام الذى انضم فيه إلى أسرة تحرير الأهرام .

تدرج وتطوى عاهة وعادى ، لا قفزات فيه ولا تحطى فيه لأحد ولا استناد على أكتاف الآخرين .. تدرج يمكن أن يتم لأى مصرى غير مشغول بالأدب ، وغير معروف لعليه القوم ولا عاهاه من أحد . لغة مطلقة بالفس ، متكى على قلمه ولا يجري وراء الناس ، هنا وهناك . كان نباتياً نظروله وليشه حتى أنك تستطيع أن تقف على أفكاره وعلى مواقفه السياسية يتأمل البيئة التى نشأ فيها ..

٤ -

كان في الثامنة من عمره يوم الثورة الشعبية الكبرى (٩ مارس ١٩١٩) ومن حجرة على السطح ، كان يرى مظاهرات الثورة ، ومظاهرات النساء فوق عربات الكارو ويسمع رصاص سلطات الاحتلال في أجواء الدروب والحارات . ويستمع إلى الزائرين والزائرات يحكون عن الثورة وضحاياها في شوارع القاهرة . نشأ في أسرة وقدية ، وصور سعد زغلول تزين جدران البيت ، واسم سعد زغلول على كل لسان فنشأ يحب سعد زغلول ويؤمن بقيادته للحركة الوطنية ، وانتقل هذا الإعجاب إلى مصطفى النحاس في فترة رئاسته للوند بعد رحيل سعد زغلول (اغسطس ١٩٢٧) . لم يعرف عنه انضمامه إلى أحد تشكيلات

الوفد وإن كان عرف عنه تأييده له . وأنت تلمس أصحابه بمبادئ ثورة ١٩١٩ وبحركة الاستقلال الوطني والوحدة الوطنية والمعدل الاجتماعي فيها يكتب الآن في فترات وفقرات قصيرة . . لقد ظل نجيب محفوظ ابن السوفيتية المصرية ذات المبادئ الراسخة ،

وذات شعارات الاستقلال والدستور . ومن خلال التأييد لثورة ١٩١٩ ولقاداتها وإبنائها عرف قيمة الوطنية والحريّة وقيمة الجماهير الشعبية فأخلص هذه الجماهير وقدم لها أدبه .

كان بعد نفسه من يسار الوفد الذي نادى قبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢ بما نادى به الضباط الأحرار . . ولكنه رأى أن (الثورة) هي ثورة مبادئ ولكن بلا أبطال . . لقد تسلمها منذ أول عهدنا الانتهازيون ، فتبعت المزايم في السلم والحرب . لم يتكرر أن (الثورة) أعطت تركيبة جديدة للمجتمع المصري رفعت من شأن الطبقة الدنيا ، ووضعت المسلمات الأخيرة للاستقلال السياسي ، وطرحت شعار القومية العربية ، وقدمت انتجازات في الصناعة والزراعة ، في مقدماته السد المالي . ولكنها في المقابل عرقلت النمو الحضاري للإنسان المصري ، وأشاعت السلبية في النفوس واستأصلت بالعنف القيم الإيجابية لدى المواطنين ، وأشاعت الذعر والضيق والنفق بدلاً من الأمن والأمان والثقة بالنفس . وبذت القوة القومية في الحروب والنزاعات السياسية . وكانت كارثة ٥ يونيو نفسه لا نظير لها في التاريخ . .

وقد اتخذ منذ البداية ، منذ يوم الأربعاء ٢٣ يوليو ١٩٥٢ موقف الشربك الحذر مترقب عن الكتابة إلى أن خرج له الناس بعمله الشهير الذي أثار حوله الخلاف وهو رواية (أولاد حارتنا) التي نشرها تبعاً على صفحات جريدة الأهرام من ٢١ من ديسمبر ١٩٥٩ إلى ٢٥ ديسمبر ١٩٥٩ . وصلته الرزم من مواقف الخافض أزاء الحركة الوطنية قبل وبعد ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فإنه استطاع أن يكسب تقدير البيهين والوسط واليسار وذلك لصدقه مع ذاته وأخلاصه مع الآخرين ، وشجاعته في إبداء الرأي سواء أزاء الحكام أو أزاء أصحابه بمطرب مثل

« أحمد عدويه » ربما غيره يكون معجبا به ولكنه لا يجري أن يعلن هذا في مواجهة تيار الهجوم على « أحمد عدويه » .

توقف عن الكتابة بعد عام ١٩٥٢ لأن البلاد كانت تمر بمرحلة انتقالي وعاد ليتوقف مرة أخرى بعد هزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧ لأن البلاد كانت كانت بفترة بأس وفضب . ثم أصبح على رأس قائمة الممنوعين في الكتابة بأمر الرئيس أنور السادات « في فبراير ١٩٧٣ » ، ورفع السادات هذا الإلغاء في ٢٨ سبتمبر ١٩٧٣ قبل حرب أكتوبر . لم يتخذ موقفاً لأن الحاكم يريد منه هذا ، كان دائماً مستقل الرأي لا يهزه النقد الجامح ولا يفرضه لثاء القوط كان دائماً في حالة الوسط ، في الرأي وفي الفكر وفي السلوك وفي علاقاته اليومية . . في الحياة الحزبية لم ينجح إلى اليسار ولم يتفق مع اليمين كان يقف إلى يسار الوفد اعتقاداً منه أن ذلك هو (الموقف الوسط) . . ونجد هذا الموقف المتزن من ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فلا هو مؤيد مصفق ولا هو معارض رافض وإنما اتخذ الموقف المتخالف . ولعلنا نرحب بالثورة وبأهدافها ولكنه أكثر عليها موف قادتها من (الديموقراطية) كان منهاجه الفكري متين النسيج قويم الطريق .

— ٥ —

في كل رواياته يرى النقد عنده طريق الدين وطريق العلم وطريق الفكر ولكن في نسيج واحد . ويحاول دائماً أن يلقي الاندواج بين التفكير المادي والروحي مثلاً حاول مع علي كريم الذي يرى فيه بعض النقد شخصية « سلامة موسى » ، أو مثلاً حاول مع أحمد الشاب الماركسي « وعبد الممنع » ، عضو جماعة الإخوان المسلمين . حاول أن يتم اللقاء بين الدين والفلسفة والعلم في عمله الشهير (أولاد حارتنا) والتي قال عنها قرار الأكاديمية السويدية يوم ١٣ أكتوبر ١٩٨٨ (وفي روايته غير المعادية - أولاد حارتنا - التي كتبها عام ١٩٥٩ تناول بحث الإنسان المذموم عن القيم الروحية وتتضمن أخطاءً مختلفة من الأنظمة تواجه توتراً في وصف الصراع بين الخير والشر .

وتغير بقراته في علوم الطبيعة والتاريخ والفلسفة والدين أكثر من قراءته في فنون الأدب وربما يعود هذا إلى تأثره العميق

بالكتاب للفكر « سلامة موسى » الذي بدأ الكتابة عن الاشتراكية وعن تقديم الثقافة العلمية منذ عام ١٩١٣ . وقد كان اتصال نجيب محفوظ بسلامة موسى منذ عام ١٩٢٩ وهو الذي شجعه على نشر أحد أعماله المبكرة على صفحات (المجلة الجديدة) . وأصبحت أفكار محفوظ منذ ذلك الحين تجل إلى الاشتراكية وإلى مجتمع يرفض استغلال الإنسان للإنسان . وكان محفوظ ينظر إلى سلامة موسى على أنه (رائد الاشتراكية والعلم والحضارة في جيلنا)

وهكذا يمكن القول بأن الروايات الثلاثة لفكر محفوظ هي الوجدان الديني ، وثورة ١٩١٩ ، وأفكار سلامة موسى .

— ٦ —

وإذا كان « سلامة موسى » قد فتح أمام بصيرة « نجيب محفوظ » الأفكار العلمية والاشتراكية والفلسفية فإنه فتح أمام بصره أبواب النشر لأعماله في فترة باكوره (١٩٣٤) . ثم وجد طريقه إلى مجلة الرسالة (أحد حسن الزيات) ومجلة الرواية للزيات أيضاً ومجلة الثقافة (أحمد أمين وزكي نجيب محمود) ومجلة الزكي (صلاح عبد الحميد) . وللدكتور زكي نجيب محمود تعبير دقيق (بعين الأدب وقلبه ، ويعقل الفيلسوف وتحليله ؛ حل نجيب محفوظ القلم منذ حين عاماً إلى يومنا هذا .) وتوالت أعمال محفوظ ولا بأس من تسجيل بعض العلامات على طريق النشر عنده حيث الأعداد ١٩٣٩ ، رادوبيس ١٩٤٣ ، كفاح طيبة ١٩٤٤ ، القاهرة الجديدة ١٩٤٥ ، الثلاثية (٥٦ - ١٩٥٧ ، أولاد حارتنا ١٩٥٩ ، النص والكتاب ١٩٦١ ، السماء والحريف ١٩٦٢ ، الشحاذ ١٩٦٥ ، ثرثرة فوق النيل ١٩٦٦ . . ومجموعة (صباح الورد) وأخيراً قشتم سنة ١٩٨٨ .

وأعماله في مجموعها ٣٨ رواية و ١٢ مجموعة قصصية و ١٠ روايات وقصص أعدت للمسرح و ٢٠ فيلماً عن رواياته وقصصه . ومن أعماله ١٥ ترجمة إلى اللغة الانجليزية و ٤ ترجمات إلى الفرنسية ، وبعضها إلى اللغات الروسية والصينية والأسبانية والألمانية واليونانية . ونجيب محفوظ إذا كان قد حاول أن يكتب تاريخ مصر في شكل روائي إلا أنه لم يكتب تاريخاً بالمعنى الحرفي

للكلمه ولكن أعماله الروائية سوف تبقى
والتقى تسجيلية يمكن الاستئناس بها دون أن
تعتمد عليها في كتابة تاريخ مصر فهذا من
المغامرات غير العلمية . . إنها تقدم لنا النماذج
العام للحياة المصرية في هذه الفترة أو
تلك

وقد اجتهد - بمحمود أمين العالم - في تقسيم أعمال نجيب محفوظ إلى مراحل نذكرها من قبيل التبسيط التحليلي ولنس من قبيل التحديد الفاضح . . البداية مرحلة تاريخية من عهد المرحلة الاجتماعية (بعث الأقدار وكفاح طبية والقاهرة الجديدة) ورتاق المسكن (حق) ثم المرحلة الاجتماعية (بداية ونهاية - والشائلة) أما المرحلة الفلسفية (أولاد حارتنا الشماخ)

 γ_{-}

ويوم الخميس الموافق ١٣ أكتوبر ١٩٨٨
جملت وكالات الأنباء إلى جميع أنحاء العالم
خبر انضمام أول أديب يكتب باللغة العربية
إلى ٨٥ أديبا من ٣٠ دولة في قائمة الحائزين
على جائزة نوبل في الأدب وهو الكاتب
المصري نجيب محفوظ .
ولمضطحات كانت رسالة « الرئيس محمد
حسني مبارك » إلى الكاتب الكبير الأستاذ
نجيب محفوظ يعبر عن سعادته وبهشه من
مسيم القلب

وتحولت القاهرة إلى عروس تنهال عليها
لمبات الرؤساء والهيئات الثقافية والصحف

لعلها تهبط بانضمام فتاها إلى قائمة الأدباء
نسويين « أنا نول فرانس - جورج

ناردشو - ويحي بيراندللو - ت . م .
پوت - برتراند رس - ونستون تشرشل

رويس بامسترناك - جان بول سارتر - وول
بونيكا - ويپلو نيرودا - ارنست هيمنجواي

م نجيب محفوظ : ورقص الشارع

بصرى أربعين صباحا ودقت الطبول
بمعين ليلة على عادة العرب .. ووقف

أديب الكبير أمام « الرئيس مبارك » في
قصر الجمهوري ، وعلى مشهد من عثلين

تاسا... يضع حول عنقه أرفق مسلم آخر.

... يوضع حول عنقه ارفع وسام لدى
... قلادة النيل .. أيها الكاتب

مصرى الجالس القرفصاء نجيب محفوظ لقد
ملت أعناقنا نحن كتاب مصر على الأقل

حول نقد العقل العربي

مراد عبد الرحمن مبروك

« مشتبهات » ذلك المذهب ، والتي لا تقص في النهاية على شيء ^(١)

أي أن الوسطية هي المؤثر لعصور
الازدهار بينها التوفيقية ، أو التلقينية ، أو
الازدواجية مؤثر لعصور الانحطاط . ومن
ثم فإن محاولة الخلط بين المفهومين محاولة
مفتعلة ، لأنها تجعل الشيء ونقيضه ذات
معنى واحد . وهذا محال .

وقد حاول الدكتور عبد الحميد إبراهيم
التفرقة بين هذين المفهومين في تقديمه لهذا

المذهب فيقول : كان لابد من ذلك التمييز

الدقيق [أى بين الوسطية والتوفيقه] فكثيرا ما اختلط المذهب بمشبهاته ، ونراى

الزيف في صورة الحقيقة ، إن كثيراً من المستشرقين يهتمون الحضارة العربية بأنها

حضارة توفيقية ، قامت بمهمة الجسر الذي

... إن كثيراً من المنظمات الصهيونية قامت

منها أنها شخصية ازدواجية معانقة مسايمة

للفيقية . إن كل هذا قد صدر عن سوء فهم
إن لم يكن عن سوء نية ، وقد غاب عن كل

مؤلف الفهم الحقيقي لمذهب الوسطية ،

في مجلة القاهرة عدد أكتوبر سنة ١٩٨٨
أجرى الأستاذ عصام عبد الله حواراً مع
الدكتور فؤاد زكريا حول « نقد العقل
العربي »، وذكر الدكتور فؤاد زكريا أن
ما يقابل من الوسطية الغربية أو
التعاضدية ... ناتج عن نوع من الحوف
الكامن عند هؤلاء المفكرين . هذا الحوف
الذي ربما لا يمكن يشر به عن وصي تمام ،
وهو الذي يدفعه إلى مثل هذه الصيغ التي
لا تعقل الدين .

ولعل ما ذكره الدكتور عبد الحميد
إبراهيم في مقدمة كتابه الأول «الذهب»

يقتضي هذا الزعم . أذ أن الوسطية العربية

ليست هي التوفيقية - كما اسمها الأستاذ عصام عبد الله في طرحه للسؤال - كما أنها

ليست ناتجة عن الخوف الذي يدفع إلى خلق
صينغ ترضى الطرفين - كما يرى الدكتور

فصلاته وملاحمه الممنعة، فالمنطقة عبارة

حضانته وملائحة الميزنة ، فالوسطية عملية
 دقيقة تطلب أن يجمع المرء بين الطرفين في

لوقت الذي لا يفقد فيه ذاتيته . فإذا انحاز
لطرف لحساب الآخر حينئذ يفقد التوازن ،

يضيق منه السراط المستقيم ويصبح منحرفاً
من مذهب الوسطية ، لأنه في النهاية غلب

نفسه ، ويخسر الطرفين معاً ، فالوسطية هي

بوجه عام في الاتفاق وهي حالة مرضية من أصرهاها الأزدواجية والتلفيقية والمسايرة^(٢١) لذلك فإن مذهب الوسطية - من خلال هذا المفهوم - ليس هو التوفيقية بحال من الأحوال ، الوسطية هي السراط المستقيم الذي يتحكم بين الطرفين دون أن يجيد عن الطرفين القوم ليرضى طرفاً على حساب الآخر . أو هي محاولة التوفيق بين طرفين حتى لو أدى ذلك إلى الانحياز لطرف حل حساب الآخر . بينما الوسطية هي المذهب الذي تيمركز في المنتصف في خط مستقيم ، ولا يجيد لأي من السطرفين المتنازعين إلا بالقدرة الذي يحقق الاستفادة والعدالة ، والتوازن بينهما .

لذلك فإن الوسطية منافية للتوفيقية أو التلفيقية أو الأزدواجية ، لأن الوسطية تمثل المذهب في صورته الحقيقية المنسرفة ، والمسميات الأخرى تمثل انحرافات هذا المذهب .

وإذا كان الدكتور فؤاد زكريا يرى أننا لا نختلف من معظم مشروب العالم في مله النواحي . فقد تكون وسطاً في نواحي معينة ، لكننا متطرفون - جداً في نواحي أخرى . وعلنا في ذلك مثل بقية البشر ، والاعتقاد بأننا في جميع المسائل نأخذ بالطرف الأوسط دون أن نصل إلى هذا الطرف أو ذاك هو اعتقاد مفضل زينه لأنفسنا لكي نتق شر المشكلات من ناحية ، ولكي لا نأكل بمقوف عهد للمعلم من ناحية ثانية ولكن ننهي إلى نتيجة تعجب الجميع ، وترضى كل الأطراف من ناحية ثالثة .

فهذه يمكن القول بأن التفكير النقابي موجود عند كل الأمم لكن وجود هذه النقابية ، لا ينفي خصوصية الوسطية العربية . فوسطية أرسطو تأثرت بالنزعة العقلية لأنها نتاج فيلسوف قبل أن تكون نتاج دين فاتحناج لتعصر العقل أكثر من انحيازها لجانب الروحي^(٢٢) .

ويعني مضمون الوسطية في الفلسفة الأرسطية نقطة رياضية بين قطبين ، فالشجاعة مثلاً وسط بين الجبن والتهور ، والكرم وسط بين البخل والإسراف^(٢٣) .

والخطابة الأوربية انحازت للطابع المادي ، وأسرفت في ذلك للدرجة أغلقت بعض الفلاسفة الغربيين ، فأخطوا بيجنون من الخلاص . وعن الجانب الروحي الذي

افتقده الإنسان . فلجانب الروحي أيضاً في تلك الحضارة هوم صنع العقل البشري ، والآله هوم صنع الفلاسفة ، بينما الوسطية العربية - تدرك أن عالم الآله يصدر عن مقاييس خاصة لا تخضع للموازنة أو العدال فالإله كما يقول الغزالي مزود ما عده فهو شفع ، وماعنا في مجال الشفع ، ومن كل شيء . خلقنا زوجين اثنين فنحن في مجال الموازنة والعدال^(٢٤) .

لذلك يقول الدكتور عبد الحميد إبراهيم في تقديمه لهذا المذهب « إذا كان أرسطو يقول بلغته الرياضية « في كل كم متصل وقابل للقسمة يمكن أن نغير ثلاثة أشياء الأكثر ثم الأقل وأخيراً المساوي » فنحن نستطيع أن نقول بلغة الوسطية إن الوسطية العربية تبدأ حينما كان هناك شفع يؤدي إلى المجاورة بين الشيعين ثم الموازنة بينهما ، دون أن يندمجها في وحدة لا تقبل الانقسام^(٢٥) .

فالوسطية العربية تختلف عن وسطية وعن طابع الحضارة اللاتينية الأوربية التي تتحاز لجانب العقل على حساب الجانب الروحي ، لأن الوسطية العربية تربط الجانبين معاً وتجعل هناك موازنة بين العقل والدين ، لا يظفي فيها جانب على حساب الجانب الآخر^(٢٦) . ومن ثم فقد حدد الدكتور عبد الحميد إبراهيم خصائص الوسطية العربية في شيئين ، الأول : في التمايز بين المتضادات والمتناقضات فلا يظفي أحدهما على الآخر . والثاني في الحركة بين الشيئين المتجاورين . فالتجاور لا يعني الجسود والتمايز بين المتضادين لا يعني استواء النظرة ، هو مسك المعصا من الوسط ، وكلا الأمرين انحراف عن الوسطية .

لذلك فإن الوسطية ليست صيغة ترضى كل الأطراف بل هي موقف له خصائصه وجوانبه المميزة . تلك الخصائص التي تتمثل في تجاوز الشيئين مع تمايزهما ، وفي حركة حلين الشيعين ، فالحركة التي تصف بها الوسطية العربية هي « حركة تنسج إلى ثراث المنطقة التي تؤمن بقوة متجاوزة ، يمثلها لاله ويرضى بمقاديرها ، وتنسج أيضاً إلى فكرة التوكل التي تقوم على مفهوم التوازن والاقامة^(٢٧) » ويتفق في ذلك أيضاً الدكتور محمد عبارة ، فيرى أن الوسطية

ليست الموقف الوسط بين أمرين ، وإنما هي الموقف الثالث الذي يرفض تطرف الانحياز لأي من القطبين ، ولا يتكفى بالوقوف في نقطة تنسجها ، وإنما يجمع ويؤلف ما يمكن جمعه وتأييده من سماتها وقسماتها ، فالكرم غير البخل وغير الإسراف لكنه موقف جامع لسمات وقسمات من البخل والإسراف على نحو يجعله غيرهما ، ويميزاً كل التميز عنها^(٢٨) .

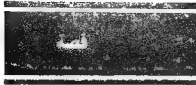
وإذا كانت هناك بعض العراقيل في طريق تحقيق الوسطية المعاصرة ، فإن العيب لا يكمن في المذهب ، بل في انقلاب معايير الواقع الحاضر ، الذي حدد هذا المذهب ، وأصبح تحت سيطرة مصطف الماركسية والوجودية ، وغيرهما من المذاهب التي تساير الحضارة الأوربية السائلة ، ولا تساير الواقع العربي المعاصر .

ويتفق في ذلك أيضاً الدكتور محمد عبارة الذي يرى أن الأسباب الجوهرية لتخلف المسلمين عن بعضهم من الوسطية العربية والإسلامية ، فيقول : « وعندما ساد هذا التوازن الذي صنعتته الوسطية الإسلامية كان تقلدنا وتقولنا ، فلما غابت هذه الوسطية اختل التوازن » .

لذلك يمكن القول بأن الوسطية العربية ليست صيغة ترضى طرفاً على حساب الآخر ، وترضى كل الأطراف ، بل هي مذهب له خصائصه ومميزاته التي انتم بها الواقع العربي في عصر ازدهار الحضارة العربية الإسلامية .

هوامش

- ١ - د. عبد الحميد إبراهيم : الوسطية العربية مذهب وتطبيق ، الكتاب الأول والمذهب ، ط ٢ القاهرة . دار المعارف ص ٢٠
- ٢ - نفسه ص ٢٠
- ٣ - نفسه ص ٤٤ ، وانظر : الوسطية العربية ، حوار محمد مهران السيد مع الدكتور عبد الحميد إبراهيم . مجلة الشعر عدد (٣١) يوليو سنة ١٩٨٣ ص ٩٣
- ٤ - د. محمد عبارة : لماذا تخلف المسلمون . مجلة الهلال ، نوفمبر سنة ١٩٨٨
- ٥ - د. عبد الحميد إبراهيم : المرجع السابق ص ٢٥
- ٦ - نفسه ص ٢٥
- ٧ - نفسه ص ٢٦
- ٨ - نفسه ص ٣٤
- ٩ - د. محمد عبارة . بحث سابق ص ٩



— أستاذ صادق .. أعرف أنك أقرب صديق لزميلنا
المرحوم يحيى .
— رحمة الله عليه . لم يكن صديقاً .. وإنما أخاً
لا يعوز . !!

كنت ذاهلاً حياً حولى .. ولم أتبين شيئاً في غرفة المكتب ،
ولم أكن أدري هل الرجل ينظر إلى وجهي الشاحب وهيئتي
الحزينة ويربط المعنى الأسود الذي أرتديه أم ماذا يفعل على وجه
التحديد ؟ لكنه استطرذ قائلاً :

— اخترناك لتمثل الشركة في نقل الجثمان والمشاركة في
العزاء .

صحت كأن مسماراً حارقاً يكرى أعصابي المفتتة :
— لا .. لا أستطيع . أرجوك .. لا أقدر . أرجو أن تختار
شخصاً غيري . !!

أخذ الرجل يداري حيرته ، وهو يرفع طرف الشال الأبيض
على كتفه ، ثم قال بصوت لا يخلو من نبرة حزن :

— أعرف أن المهمة شاقة ، لكنك أصبلح من يقوم بها . ثم
لا تنس أن زوجة الفقيذ ستسافر أيضاً .

ترك مكانه خلف المكتب وجلس بجوارى قائلاً :

— نقل الجثمان مسئولية .. ومرافقة الزوجة أمانة ، وأنت
أصبلح من يقوم بها ، بحكم صلتك القوية بالمرحوم وأسرته .
[صمت .. ثم أردف] لقد أجريت اتصالات مع المستشفى
والطيار . غداً نرحل في الصباح . قواك الله وعظم أجرك .

أسقط في يدي .. ولم أدرك ماذا أقول .. فقد سدّ عليّ
الطريق ؟ إنه علي حق في كل ما قال ، لكنني ما زلت أرى أن
المهمة شاقة .. شاقة جداً على نفسي . كيف أسير الآن مع
يحيى جثتي .. وطالما سرت معه حياً يتحرك ؟ سبع سنوات
قضيتها معاً في الكويت .. سبع سنوات بما فيها من حلول
ومر .. وحيرة وقلق .. وغربة وعذاب . اقتربنا بدرجة
صارت معها الأسرتان أسرة واحدة .. نأكل طعاماً واحداً ..
وفاكهة واحدة .. حتى الملابس .. والرحلات والزيارات
والإجازات . دائماً نحن ، بدأ واحدة . رحلك الله يا يحيى ..
كنت الصديق الذي أشرتني في أمري وشددت به أزري ، بل
كنت الأخ الذي لم تلده أُمِّي !! في الغربة يمرض المرء دون علة
ويجزن لغير ما سبب .. ويصير مجروح الفؤاد مكسور الحاطر ،

الموت .. و الصدى

د. طه وادي

كل مرة أعود فيها إلى أرض الوطن تحتوي مشاعر عارمة من
الشوق والحنين ، ليس إلى الأهل والأحباب والأصدقاء فقط ،
بل إلى البشر أجمعين .. وإلى كل حبة تراب .. وإلى كل نسمة
هواء ، والقلب يطير فرحاً على أنغام أغنية قديمة :

عل بلبل الحسبوس وقبني
زاد وجندي والبعد كاريبي

لكنني في هذه الرحلة المشؤومة تمثيت ألا أرى الوطن ،
وإلا يراى .. بل تمثيت الموت .. وتمثيت ألا أكون قد خلقت
بالمرة .. عندما كنت شاباً أخضر العود أردد دائماً : لو كان حب
الوطن داء ، ما تمثيت منه شفاء . !! لم تقول هذا الآن
يا صادق ؟ ما فائدة أن يكون لك وطن .. وأنت متغنى
عنه ؟؟ الوطن ليس فكرة رومانسية حللة ، وإنما تراب حقيقي
تنمو في طينه البراعم والأشجار ، وتسقى بماء واحد .. هوماء
الوطن .. أو ماء الحياة .. وماء الحياة بلذلة سم نافع : !! ماذا
فعلت في نفسي هذه الرحلة .. ولم أحسن أن أحل جيلاً من
الهم والغم والكرب العظيم ؟؟ اختفى الألفاظ .. نجى عما
أخاف . الخوف شيء فظيع .. بشع لم أنا خائف ؟؟ أنا إنسان
لذلك فأنا خائف . كل إنسان في داخله قدر من الخوف يظهر
عندما تنزل عليه حادثة أو كارثة . الإنسان — ذلك الكائن
المغرور .. المتجبر — تجعله المصائب فأراً ملحوراً .. وحين
تصير فأراً .. فمادام تستطيع أن تفعل مع الفيلة ؟ !

ازداد إحساسي بالخوف والحزن حين استدعاه مدير شركة
بتروك الكويت الوطنية ، وقال لي :

يتوقع في أية لحظة هماً يأتيه .. ونسيه .. كل ما هو فيه .
الحياة بلا صديق خلس صحراء بلا دليل . ويحيى كان الرفيق
الذي داوياً به جروح روعي عندما عزّ الأسماء .

شركة البترول التي تعمل فيها تشكل تجمعاً مثل تجمعات
عمال الترحيل ، لكن العمال هنا مؤهلون بشهادات
وتجارب . العمل هو الرابطة الوحيدة . أحياناً يشغلنا العمل
فقد جاء الجميع ليعملوا ويأخذوا على عملهم أجراً عالياً
جداً .. وأحياناً نحركنا صراعات شعبية ، لا معنى لها
ولا فائدة منها . الدنيا يا يحيى .. صراع وعذاب واغتراب .
الحياة فرصة .. والأبناء مشكلة .. والفقير مصيبة . لكن لماذا
مت يا صديقي وقد أسموك يحيى ؟ يحيى مات .. تلك هي
القضية ، مات بغير مرض ، ودون سابق إنذار . في الأربعين
رحل قبل الألوان . الأشجار حين تُتزعزع من تربتها تسقط
واقفة . رحمة الله عليك يا يحيى فأنت شهيد من نوع جديد ! !

في الطائرة جلستُ بجوارى زوجة المرحوم ودموعها
لا تتوقف ، وأتيناها لا يكاد يحتمل . كنت أختلس النظر إليها بين
الحين والحين لأقول كلمة عزاء ، لكن اللسان عصاب . ماتت
الكلمات في حلقى . كيف يكون القلب زاعراً بالأحزان إلى
درجة الفوضى ، واللسان عاجز . حيران ؟ السكوت في
بعض المواقف أقصع من أي كلام . حجة واهية أو حقيقية ..
لا أدري . لكنها حجة والسلام . ابتلمت ربي ، وتألمت
ركاب الطائرة . ليس هناك من يصرف مصيبة هذه الأرملة
المسكينة .. أم مصيبي أنا . أنا المنجوع في موت صديقه
المفاجيء . طويلاً تلير الطائرة في عالم لا يعرف مدهاء سوى
علام الغيوب .. وفجر الكروب .

المتناقضات كلها تحدث في لحظة واحدة : أكل ..
شرب .. نوم .. زيارة دورة الحياة . الضيقة الحسنة تبس
العطر والويسكي وأربعة العنق . أحسست برغبة في التدخين
حين نفل إلى العلوى رجل أسمر نحيل يجلس قريباً مني .
دخان السجارة يتلوى .. ثم يضيع هباءً ويختفي ، كأنه
ما كان . أخذت أكرر المحاولة . وأعادو الفكرة . مع دخان
السجارة هيء لي أن الطائرة مثل سفينة نوح . نوح يا أيها
النبى الكريم تلك هي السفينة .. فعمل الطوفان قادم .. هل
الطوفان قادم ؟ !

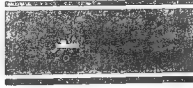
ليتين لم أتم .. بين الصبوة والسكر ، أحسست رعشةً
تسرى في جسدى من الرأس إلى القدم ، حين تذكرتُ
الصندوق ، الذى يحمل جثة العزيز الراحل وسط الأمتعة
والحقائب والطرود . رحمة الله عليك يا يحيى .. منذ أسبوع
واحد فقط كنت سليماً معاً ، في لوحدت السفر يومها لكنت
معنا الآن هنا بين الأحياء . هذه هي الحياة يا صديقي نفس في

الصدر يخرج ثم لا يعود ، ونبضة في القلب تتحرك ثم تتوقف .
الإنسان كائن ضعيف ، والحياة وهمٌ ضئيل . ألا ترى ذلك
معى الآن يا صديقي . حاول أن تقول شيئاً .. فانت في دار
الحق ونحن في عالم الزيف . لم تكلمنى كما كنت يا يحيى .
كان حديثك العاقل يجب عن كثير من تسلل إلى ويسكت
بعض غاوى . تكلم يا يحيى .. سوف أحفظ شرك فانت تعلم
أنى لست شراراً .. أو بمن يحرفون القول .. أو يتاجرون
بالكلام . أه .. يا يحيى لو علمت أغيب أكنت تختار هذه
المية ؟ كم يساوى وجودك الآن في غرفة العفش ؟ أشهد أن
الموت حق ، وأن يحيى لو نطق لقال : إن كنوز قارون لا تعدل
هذه المية . غريباً على أرضك تكون ، فإلى غربة أشد على
أرض الآخرين نصير ! صدقت أيها الصديق الأمين ، فالغربة
قدر الإنسان اليوم . الإنسان يبيع نفسه لمن يدفع أكثر . يارب
الأريب .. ومزول الكتاب .. ويجري السحاب .. نحن
الأغرب .. على كل الأبواب .. ندعوك أن ترحمنا من ذلك
العذاب !!

أيقظنى من شطمان صوت قائد الطائرة يعلن وصولنا إلى
مطار القاهرة . هل طالت المسافة أم قصرت ؟ لست أدري ،
خاصة وأن نظرت في يدي فلم أجد الساعة ، يبدو أنى نسبتها
ونسيت أشياء أخرى .. ما هي .. لست أدري ؟ أحسست -
وأنا أنزل درجات سلم الطائرة ، وضوء الشمس يمشى
ناظري - أنى وجميع الركاب ينوي إلى مستنقع راكد ، كأنه
حفرة من حفر الجحيم . تشرت قد ماى ، وكنت أسقط على
وجهي لولا الزحام . استعلت بالله العمل العظيم من وساوس
الشیطان الرجيم . ومشت على أرض المطار .. ولكن تراب
الوطن لم يزيكياى كما هز كل مرة من قبل . من الذى تغير ..
أنا أم هو .. هو أم أنا .. ؟ لست أدري .. لست أدري !
شيء ماخطأ .. هناك شيء ماخطأ .. ما هو .. لست
أدري .. ومن قال لا أدري فقد لا يدري .. !!

توجهت مع ليس زوجة صديقى إلى حجرة الحجر
الصحي . ليس بدت في ملايسها السوداء مثل إيزيس ، ورغم
الحزن والأين كانت تحاول أن تبدو صامدة .. صابرة ، لكن
الدموع في عينيها لا تتوقف . جالت بفكرى المرحوم خاطرة
غريبة : حين يموت أحد الزوجين قبل الآخر ترى من يكون
منها أكثر حزنًا على رفيقه . أهو الرجل أم المرأة ؟ الحزن
الغائر في أعماق ليس جعلنى أقرر أن المرأة أكثر حزنًا من
الرجل . الرجل كل حياة المرأة وعمور وجودها . المرأة تتخلى
عن كل شيء في الحياة إذا ظفرت برجل .. إنها بلدونة خيمة
بلا عماد ، أوبيت بلا سقف . أما الرجل فلا أظنه يحزن مثل
حزن المرأة .. هل هذه حقيقة أم خرافة ؟ لست أدري ..
ولا أريد أن أدري ! !





تراث

ابراهيم داود

لنا في عروق البدايات اشجارنا
والنعيم الذي لا يحسن الناس تدليل أعضائهم تحته
ولا يستطيع المريدون فهم الظلال التي قد توجع فيهم
بداياتهم
ولكم في عيون النهايات سطوتكم
والبلاد التي تستوى

جمرة

جمرة

ثم ترحل بين التفاصيل حزنا خفيفا خفيا
لنا وجه جد غزير التقاطيع
يجمع كل القراءات - منسوخة - حوله
ثم يتداح جرحا حديثا ينز يياضا نكيا
ولكم ألف وجه ..
كثيف النضوج
يوزع أبعاده ..

فجوة

فجوة

ثم يمل علينا شروط المقيم الذي يتقن المشي
فوق الدروب التي تستقيم على بحة الصوت

مشيا عفيا

ولسنا كما قال واحدكم :

بابا لأفراحيكم ،

وكأنا نَصَب به التواريخ صبا وريا ♦





والحقيقة أن القائمين على الحركة الصهيونية لم يتركوا وسيلة من وسائل التعريف بحركتهم ، إلا وسلكوها سبيلاً لتعميق المفاهيم الصهيونية في عقول ووجدان اليهود في كل مكان . وكان الأدب من أهم الوسائل التي استعملتها الصهيونية في هذا الصدد . أضف إلى ذلك أن إحياء اللغة العبرية كان هدفاً رئيسياً من أهداف الصهيونية فلا عجب إذن أن تكون الفكرة الصهيونية هي موضوع هذه اللغة المستخلصة وعصور الأدب الذي تم إنتاجه بهذه اللغة .

ولقد آن الأوان لأن يحدث تغير جذري في أسلوب ومنهج دراسة الصهيونية في عالمنا العربي فقد أهتم الدارسون للصهيونية بتتبع نشأة هذه الحركة وتطورها من خلال الدراسة التاريخية الوصفية أو ما يمكن تسمية بالتاريخ السياسي للصهيونية . ولم نجد جديداً يقدم في هذا الاتجاه باستثناء ما يمكن كشفه من وثائق جديدة عن النشاط الصهيوني السياسي يزيده من معرفتنا السياسية بها

وعلى الرغم من أهمية هذا الاتجاه السياسي في دراسة الصهيونية إلا أن هناك إ تجاه آخر لمعرفة الصهيونية وذلك من خلال الأدب العبري الحديث الذي يمكن وصفه بأنه أدب صهيوني الموضوع فيه يربط بين السياسة والأدب . ويوجه الأدب لخدمة السياسة

وهذا الأدب الصهيوني سابق في ظهوره على الصهيونية السياسية ، ويعتبر أحد العوامل الرئيسية في ظهورها .

ورأى الباحث مدخلا جديداً لدراسة الفكرة الصهيونية والتحقق في فهم أهدافها السياسية البعيدة فاختار منهاجاً تحليلياً لدراسة الأعمال الأدبية لثلاثة من كبار الأدباء الإسرائيليين وهم يعقوب فيخمان (١٨٨١ - ١٩٥٨) ، وناقان الترماني (١٩١٠ - ١٩٧٠) ، وش . شالوم (١٩٠٤ -) هؤلاء الثلاثة من كبار أدباء القصة في الأدب العبري الحديث . وهذه المحاولة تهدف إلى التعرف على كيفية توجيه الإنتاج الأدبي للأدباء الثلاثة لخدمة الأهداف الصهيونية . وترسيخ الأيديولوجية الصهيونية من خلال الشعر

الفكرة الصهيونية في الأدب العبري الحديث دراسة مقارنة في أعمال : يعقوب فيخمان ، وناقان الترماني ، وش . شالوم

عرض : قطب عبد العزيز بسيوني

تجمع الدراسات المتخصصة في الأدب العبري على أن السمة السياسية من أهم السمات المميزة له في العصر الحديث . فهو في حقيقته أدب سياسي موجه لخدمة الصهيونية ، يروج للأفكارها شعراً ونثراً ، ويدعم نشاطها بالكلمة الأدبية ، ويشرح أيديولوجياتها من خلال مختلف الأشكال الأدبية ، ويرسم مصانيفها في الأذهان باستخدام الرواية والقصة القصيرة ، والمرحبة والشعر ، وغير ذلك من فنون الأدب . فقد أدرك الصهاينة منذ نشأة حركتهم الدور الكبير الذي يمكن أن يلعبه الأدب في الدعاية المباشرة أو غير المباشرة للفكرة الصهيونية انطلاقاً من التأثير العميق للأدب في نفوس البشر ، وقدرته على مخاطبة كل المستويات الثقافية فضلاً عن شموليته في التأثير إذا ما قارناه بالمخاطب السياسي المباشر .

رسالة للذكوراء تقدم بها الباحث
عبد الحافظ عبد الله محمد جبه إلى كلية
الأدب جامعة القاهرة قسم اللغات
الشرقية وأدائها . وأشرف عليها أ .
د . محمد خليفة حسن وأ . د . زين
المعاليدين محمود حسن وناقشها أ . د .
محمد بحر عبد المجيد ، والاستاذة
الذكورة : ألفت محمد جلال ونال
صاحبها درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف
الأولى .

الباب الرابع : ورد تحت عنوان الفكرة الصهيونية في أعمال ش . شالوم :
فعاقلت المقدمة حياة ش . شالوم وإنتاجه الأدبي والحوادث الأدبية التي حصل عليها .
وكذلك عالجت مفهوم الإله بصورة الإله والشعب والشكك والكتابة والتشظيم عنه .

وكانت الخاتمة عرضاً لأهم النتائج التي توصل إليها الباحث في هذه الرسالة وهي كالآتي :-

أولاً : جاءت معالجة الأدباء الثلاثة لمفهوم الألوهية متماثلاً مع ما ورد في العهد القديم وفي التلمود . فبدلاً من أن يدعى الإله الحق وهو إله رب الملائكة مركز الأدباء الثلاثة على أنه إله إبراهيم واسحق ويعقوب بهذا التخصص وأية علاقة له بالشرع فهي فقط لكي يفهم الأمم لصالح شعبه . فهو إله بني إسرائيل لا يعمل إلا لليهود غيراً لهم وشرأ لبكية الشعوب ، إلى حد أن الأدباء الثلاثة وكتبهم الدينية جعلوا من الإله إلهاً قومياً متخيراً ينحصر بعبادته بنو إسرائيل ، وهو ما يتناقض مع التوحيد . لذلك امتنعوا عن التبشير بالتوحيد للعالم . إيماناً منهم بأن ديانتهم لا تهتم بالمعير العام للإنسانية بقدر اهتمامها بالمعير القومى .

ثانياً : إن فكرة « العهد » بالصورة التي وردت في أسفار العهد القديم والتي تتلخص في أن عهداً أُلحيا بإعطاه أرض معينة لشعب معين يجعل من هذا الشعب مالكا لتلك الأرض بمقتضى الحق الإلهي . وردت بصورتها التوراتية والتلمودية هذه في إنتاج الأدباء الثلاثة . وعلى الرغم من أن العهد الذي قطع مع نوح يتفرع بشموليته على جميع الجنس البشري بوصفهم نسل نوح ركز الأدباء الثلاثة بمختلف اتجاهاتهم الفكرية فيخمنان الصهيونية الثقافية أو الروحية والثرمان بصهيونية السياسية وشالوم بصهيونية الدينية . على المهود التالية للعهد مع نوح أبو البشرية أي العهد التي يتعامل فيها إله بني إسرائيل مع اليهود بالذات كشعب مختار . حيث ركزوا جميعاً على العهد الممنوح لإبراهيم واسحق ويعقوب وتعمدوا إسماعيل واسماعيل وزفرته متجاهلين تماماً أن ذرية إسماعيل لهم أيضاً كل الحق لأن يعدوا واسموا أنفسهم نسل

إبراهيم . وأكثر من ذلك ، فليأتنا الكتاب القديم القديم نفسه عندما قُبل عهد الشتان مع إبراهيم وعطوا أرض كنعان ملكاً أبدياً له . ولأنه من بعده ، كان اسماعيل هو النور ، حتى ولم يكن إسحق قد ولد بعد . ورغم هذه الخلل فقد عالجت الأدباء الثلاثة فكرة العهد بفهم يربط بين الشعب والديانة اليهودية بشكل قوى على أساس من النصية الدينية .

ثالثاً : استطاع يعقوب فيخمنان توظيف الكثير من أعماله لحلمة الأفكار الصهيونية الخاصة بالتمييز اليهودي وإدعاء وجود ما يسمى بالقوة الكعنة في النفس اليهودية مع مطالبة اليهود بالمحافظة على هذه القوة كي تستطيعوا القضاء على الأغيار الذين يرمزون إليهم بتعبير « الحية » يقصد الفلسطينيين . بينما رأى الثرمان أن الاختيار في التمييز يجب أن يبنى على العمل والمجهود اليهودي الذاتي دون الاعتماد على الاختيار الإلهي . أى أنه يؤمن أيضاً بفكرة الاختيار لكنه يربطها بالعمل والتصرفات اليهودية ويعتبر ذلك هو الحق للاختيار . أما ش . شالوم . فنظراً لنشأته المحافظة في أسرة حسنية لم يتغير مفهوم الاختيار عنده منذ بداية حياته الأدبية إلى اليوم فؤكد على تميز وتفوق اليهود عن البشر وعلى أن اختصاص بني إسرائيل بالتوراة هو من بين عناصر الاختيار والتفوق العرقى .

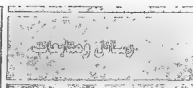
رابعاً : يعتبر الأدباء الثلاثة أن الإسرائيليين الحاليين هم امتداد ونسل الأسرائيليين القدامى ، وتحاولوا تماماً ما دخل عليهم من معتبرات خلال فترات الشتات التي تمتد أكثر من ألفي سنة . وأن الواقع الاستيطاني الصهيوني في فلسطين يؤكد أنه لا علاقة له على الإطلاق بدولة إسرائيل القديمة التي لم تدم أكثر من تسعين عاماً ابتداء من حكم الملك شلؤل (١٠٢٥ ق . م - ١٠٠٤ ق . م) . وانتهاه بحكم الملك داود (١٠٠٤ ق . م - ٩١٥ ق . م) حين وحد كل القبائل وجعل أورشليم العاصمة . علماً بأن اليهود الكنعانيين الفلسطينيين مستمر في أرض فلسطين منذ أن ترك إبراهيم - عليه السلام - مدينة . أور في بابل ورحل إلى نبلس في أرض كنعان

خامساً : لم يتبن الأدباء الثلاثة مفاهيم بناءة . مثل : الاخاء والتسامح وهم يدعون

إلى القرية اليهودية . بل استندوا جميعهم على العنف والتشويه والانتقام لتحقيق قوتهم الدينية التي دعو إلى تحقيقها على حد سواء . الفير . ١٠٠٠ من إنتاجهم شجعة إيمانهم - على اختلاف تياراتهم الفكرية - برأى واحد وع هو أن إله إسرائيل المطلوب تحقيقه هو إله التوراة المتعصبة من حدود الشام شمالاً حتى بحر مصر الكبير جنوباً وحرر من الأردن شرقاً وسبق البحر المتوسط غرباً .

وقد لاحظت أن الأدباء الثلاثة يركزون بشدة على هذه الحدود من خلال التركيز على دفعهم وتعبيرهم دونية ذات دلالات تاريخية ودينية العهد القديم وتقصصه جيداً يكتسبنا أن تعداد فقرات تدل على ضرورة احترام غير اليهود في أرض فلسطين .

سادساً : عالجت الأدباء الثلاثة على الدراسة المشاكسة اليهودية بصورة انتقائية دون التعرض للمعطي الإنساني العام . بمعنى أنهم لم يحاولوا اكتشاف أبعاد المشكلة في أزمة الإنسانية عموماً . ولو فداوا ذلك لاحتكر أحدهم عالمياً . وأن الأدباء الثلاثة دعوا إلى الوسائل واستخدموا مختلف الأساليب الدينية والعلمانية إلى تكثيف الهجرة وإلى الاستيطان وإلى خصوصية الإله وإلى اختياري شعب إسرائيل كشعب مقدس دواء ، وشعوب الأرض ، وإلى خصوصية أرض فلسطين لبني إسرائيل . ولم يحاولوا التقرب إلى تأثير كل ذلك على الشعب العربي المقيم في فلسطين . ولم يتطرق أحد منهم إلى الحقيقة . وأن هذه الأفكار التي يدعونها إلى تنقيها ويعتبرونها أرضاً مقدسة بالنسبة لليهود وهي في نفس الوقت تؤدي إلى نتائج سلبية بالنسبة للعرب . بمعنى أن الهجرة وتكثيف المستوطنات والتوسع لبلوغ حدود أرض إسرائيل الكبرى لابد وأن يقود إلى طرد السكان العرب الفلسطينيين من أراضيهم وإقامة مستوطنات يهودية عليها . إذن فافكار هؤلاء الأدباء الثلاثة - التي تمكس شرائع زمنية مختلفة - إذا ما كانت تحل المشكلة اليهودية ومن جهة نظر يهودية بعته - فإنها محقة للغاية في انعكاسها على الشعب العربي الفلسطيني . وإذا ما كانت القيمة الإنسانية لأدب هؤلاء الأدباء الثلاثة تكمن في معالجة واقع اليهود اليائس فإن المنطق لا يقبل حل مشكلة شعب يبالس بإيقاع الظلم على شعب آخر



من أدوة من نجيب محفوظ في اتحاد الكتاب

قاسم عبد الأمير عجمان

وأيما كانت الحال فالحقيقة أني راغب في هذا الحديث^(١) لأنه موضوع قريب إلى نفسي لأكثر من سبب لعل أبرزها أن نجيب محفوظ شخصياً ومحاورته ومشاركته مجلسه مراراً مما منحني مفاتيح أخرى لرؤية عاله الفني

أ- اخلاص للأدب اخلاص للمسؤولية

وأول ما يمس مني معرف على مجلس نجيب محفوظ أنه يأتي إليه ، ويخشي فيه وقته بجدية بالغة تخبر عن إخلاص شديد لفن الأدب وعالم الفكر كجزء من إخلاصه أشمل لفن الحياة الإنسانية وليس موهبة مجرد جلوسه في مقهى ولذلك يحرص عليه حرصه على قضائه الأخرى حتى أصبح وفلاز لسوعه ذلك من ثوابت حياته . ولعلكم سمعتم أقرانكم أنه غافل جمهور المهتمين والصحفيين وخدمات التلفزيون المحتشدين في بيته وإمامه لتهنته بجائزة نوبل ، لكني يخشي إلى مجلسه الأسبوعي في كازينو قصر النيل !

وفي مجلسه يقضي ريش في شارع سليمان باشا حظيت بالجلوس إليه ومحاورته والأصحاء إليه . . حيث هو بين مجموعة من الأدباء والمهنيين أو القراء من شتى المراحل العمرية مصريين وعرباً وأجانباً أيضاً ، مشاركون في مناقشة شتى عن المدارس الأدبية ونجومها أو عن قضايا إجتماعية

إحياناً ، يصعب الحديث في عدد من الموضوعات لكثرة ما قيل فيها أو لانتشار حقائقها بين الناس حتى ليسى الصحفيون تلك الموضوعات بالمواضيع المبتة إزاء صعوبة إضافة جديد إليها . . ويسموننا كذلك أيضاً إذا كانت شريحة المصافر أو صعبة التناول

والحديث عن نجيب محفوظ وعاله قد يجمع الصوميتين معاً . . فهو لكثرة ما قيل فيه ، ولخزارة ما كتب عن أدبه حقيقة مشاعة ومحاور دراسية ونقدية معروفة أن لم تكن مكررة ، فماداً يستطيع المتحدث بعد ذلك كله أن يضيف ؟ غير أنه من ناحية أخرى يبقى ، لخزارة إنتاج محفوظ ونحسب عاله ، مشروعاً للمزيد من التأمل لمن له الصبر ونفاذ الرؤية كي يفوز بجهد من الكشف . ولعلكم تذكرون أسية الدكتور صالح هويدي قبل شهوري في هذه القاعة عن الطبيعة في روايات نجيب محفوظ رغم أن الطبيعة ليست ملمحاً بارزاً في أدب نجيب محفوظ . . لكن الأمر كذلك كما أرى أن له ذلك الصبر

علامة ؟ فكرة أوسياسية . وكثيراً ما كانت هذه القضايا أول ما يبدأ به مجلسه متحدثاً أو مصغياً بانتباه ويقظة حتى يبدو لمن يتابع أو يسمعه كأنه تلميذ في حضرة معلمه حتى لو كان المتحدث شاباً يحضر لزيارته أول مرة

إننا نستطيع أن نلمس ذلك الأخلاص لقضية الإبداع والفكر في انجاز نجيب محفوظ بأكثر من صورة وأكثر من معنى وسنشير إلى بعضها

١- تنوع إنتاجه والمشاركة عليه

ثم إن هنا بين ما نريده وبين مجرد خزارة الإنتاج إذ لا تصلح الخزارة وحدها دليلاً على الأخلاص لمسؤولية الكلمة إن لم تكن مؤشراً على العكس في حالات معينة . غير أن مثابة نجيب محفوظ على الإبداع تقترون بالامتلاء بقضية إجتماعية ، فلسفية أو سياسية ، متخلطة وجوهر شتى وأسلوب فنية متنوعة وأنواعاً فنية متعددة : الرواية ، القصة القصيرة ، الحكايات المسرحية ، السيناريو ، القصة السينمائية ناهيك عن أحاديثه وحواراته ، ومقالاته الفلسفية التي يلم بها رحلة الكتابة والنشر إضافة ل ترجمته كتاب من مصر القديمة . . مما يشير إلى اتساع المساحة التي يتحرك عليها لعرض القضايا التي يمتلئ بها ، وتعقد المناظر التي يغاطب الناس منها تعبيراً عن إيمانه بحدود الإنسان ودور الثقافة والفن في الرأه الحياه ومسؤولية الكلف في ذلك حتى أنه في أحد أحاديثه يقرر بشكل واضح وحاسم : أنا لا أستطيع أن أبتعد سنوات دون أن أشارك وأناقش وأدخل في حوار مع ما يحدث على أرض الواقع في مجتمعاتي^(٢)

٢- أعماله والتطورات الإجتماعية

لعل أوضح صلة لأعمال نجيب محفوظ بالتطور الإجتماعي في بلاده وأكثرها عمقاً حقيقة كونه المؤسس الفعلي لفن الرواية في مصر استجابة لحاجة فعلية فرضتها تطورات البنية الإجتماعية وعلاقتها بانتهاء مفادرة الواقع شبة الإقطاعي إلى واقع تبرز فيه الرأسمالية ويزداد فيه ثقل المدينة ، مفضياً

الطريق ، وكشف للتخريب الذي يمارسه بالقول والعمل والسرقة مسؤولية مؤولون ومتضمنون في ذلك المجتمع ، لا يمانده تصوراً إلا الجرمية التي يرتكبها أحدهم وهو غائب عن الواقع في علله هو .. عالم المخدرات وشلة الأئس التي يرتبط بها عضواً .

وفي « مبرام » إشارة لمحنة مصر ، كبد وكروح وكفناء ، بتسايلات الاستغلال والانتهازية والخبثانية السياسية وضياح الطريق .. مما جعلها بالنسبة للكثيرين من النقاد والدارسين ابراهماً بهزئة ٩٧ . ولعلها ليس صدقة أن ترهض مرحلة فنية لاحقة مضي إليها نجيب محفوظ .

ومثلما وابتكبت كاتبتنا المخلص جمعة بعد الثورة ، استمر يراكم بعد مزيتها المناوئة بالرواية والقصة القصيرة والحوار المسرحية أيضاً . بأعمال قبل فيها الكثيرين قادم ومداح لاسيا ما قيل في روايتي (حب تحت المطر - ١٩٧٧) و (الكرنك - ١٩٧٤) من انها إشارة بسوط مستودع عطائه الفني . ولكن التماثل لهما وما يدور على لسان شخصياتهما سيبدد (خاصة في الكرنك) ان المؤلف يترشقه فقه للالاء برأي في قضايا ساخنة متعللاً - هل غير عادته - انضاج عمله ، قافزاً على العديد من مفاصل العمل الفني ليقول رأيه فيها براه متعطفات إجتماعية وسياسية حاسمة . وذلك كما أرى ممارسة للأخلاص للمسؤولية الإجتماعية والثقافية دونما توقف عند السعي للحصول على جيد أدبي حرقي . تأكد في أكثر من عمل سبق تلك الأعمال . وهو ما يعجزه قوله الذي مر بنا من انه لا يصبر طويلاً دون أن يقول شيئاً فيها يدور حوله فكيف بما كان يدور في تلك المرحلة من صراع وتهيء وانحراف ملهم عن آمال التحرر والعدل . بل انه في عدد احوال الخاص (شباط ١٩٧٠) يصبب فؤاد دوازة قتلاً : إن المرحلة التي يمر بها الوطن تحتاج إلى السلاح والانتاج وإلى الفن الاعلامي سريع الطلقات الذي يواكب الحركة أكثر من حاجتها إلى الفن (١) . كما يعجز ما نقوله عودته إلى الابداع الشان البانغ زاعراً بأعظم تطوراتها الفنية وانجازاته الأسلوبية التي بلغت ذروتها في ملحمة الحرافيش - ١٩٧٧ حيث اللغة المصغلة كمناسية شديدة التائق . وحيث الصورة

المكتظة والحوار المدهش في جو ملحمي ما اشد دلالاته وإيماءاته الإجتماعية والفكرية خصوصاً وأهمية .

بل أن كاتبتيه حوارياته التي سميت بمسرح نجيب محفوظ كانت تمييزاً عما راه حاجة ماسة للنقاش في مرحلة أصبح فيها الحوار ومعاودته بصراحة أقرب للتشريح وسيلة من وسائل مواجهة الواقع في مأزق الهزيمة وعواملها وما افزته من أجيال ونعول .. أو لعلها ، تلك الحواريات ، اقرب لما يبراه من الحاجة إلى الأدب الاعلامي المباشر رغم أن فيها من الرموز والأشعارات ما يجعلها تثير كثيراً من التسايلات والتفسيرات وربما المؤاخنة لغرض فيها ، ولكن لعلها بعض وسائل الكاتب للتخاطب على الرقابة التي لم تخفل رواية (حب تحت المطر) فحلفت منها عند النشر في مجلة الشباب ثم حذفت منها عند نشرها في كتاب بعد أن اعتذر كاتب متفتح كاسد بهاء الدين نفسه عن نشرها في الأهرام (٢) وصاوتت الحلف والتشهير في (الكرنك) أيضاً رغم أنها نقداً مرأ لبعض ملامح الناصرية التي راح الآخرون ينشرون تلك التجربة جعل نجيب محفوظ يحزن لكاتبته تلك الرواية رغم انه كتبها استجابة لاحتاسه بمسؤوليته قبل ان يرتفع صوت لثعيرة العصف السياسي . ذلك الاحتاس المرفف الذي خص عمل المرحلة في مثل اضلاله الحفوف والتخلف والموت وهي الملامح الأساسية لمجسوته القصصية المتميزة (خارة القلق الأسود - ١٩٦٨) التي كانت موضوع دراسة لنا في العدد التاسع من مجلة الأقاليم ١٩٧٧ ففي تلك المجموعة كشف جريء لتقرض السروح الانسانية تحت وطأة التخلف والحفوف من الظلم ومن القند ومن المجهول ومن موت عيش أو موت معنوي يشبه الظلم والحرمان الإجتماعي أو الممارسة البيروقراطية كما في قصص (المتهم) ، (المسجنون) ، (الخلاء) حيث تجسد إضافة لذلك خيبة الهزيمة دون حرب لأن عواملها كانت قبل النزاع ! ولذا تصبح السعادة في عالم اللساة والفضيحة تصبح مرضاً غريباً يحتاج إلى علاج كما في قصة (الرجل السعيد) (٣) .

وإذا كنا نرى في تلك المواقبة المتبارية للتطور الإجتماعي اخلاصاً للمسؤولية

الإجتماعية للمبدع وللإبداع ، فانها أيضاً انعكاس لوقف متقدم يري فيه نجيب محفوظ الأدب باعتباره حلماً فريداً يلتقي بالحلل المصاعدة الوطنية ، القومية ، الإجتماعية ، الانسانية ، فهو الحلم المرشح لأن يكون أديباً (٤) .

٣ - تطور أعماله فنيا

ولم تعبر أعمال نجيب محفوظ المتنوعة عن التطورات الإجتماعية فحسب وانما تنزخر بسمة أخرى من سمات اخلاصه لفنه وقضيته ، وهي تطوره فنياً ليكون اقدر على التأثير وأقرب لبض العصر وأكثر ملائمة لمضامين التجلدة حتى ليعتاد شكل أعماله مع مضامينها متعلقاً حياً بحد الأبناء بجو معين ، أو أيقاع معين للحياة الإجتماعية التي أفرزها لا سيما وان محفوظ كان يعبر عن الضموم لا من خلال شخصيات أعماله وعلاقاتها بمحيطها أو ببعضها فحسب وليس من خلال الأحداث وانعكاساتها فحسب وانما يعبر بالعمار الفني أيضاً بحيث يأب بناء أعماله قريباً أو متشابهاً جداً مع أفكارها ومغزاهها الأساسي . ومن يتأمل الثلاثية وما فيها من سرود وتسجيل وتشابك ، ثم يرى بناء (ثرثرة فوق النيل) أو الحداثة يمكنه أن يجد تطبيقاً لما نقوله ، ويمكنه أن يجد أكثر وضوحاً في (اللص والكلاب) حيث يستعمل المضمون شكلاً والشكل مضموناً في لغة تحمل توتر أبطال العمل وتوحي دائماً بمكنوناتهم . فإذا كانت الثلاثية تعبيراً بالعمار الفني إضافة لما فيها من أحداث ومواقف وشخصيات وأفكار فإن روايات المرحلة الفلسفية جاءت - رموزاً وأقنعة للتعبر من هذه الأطروحة أو تلك القضية . وجاء بناء ما خلاصاً بشكل مباشر لها . هنا كل شيء مستطبع بحسم . موظف توظيفاً دقيقاً في خدمة الفلسفة العامة التي تعبر عنها هذه الرواية أو تلك ، وانما روايات تلك تصاح قصائد درامية ، كما في الشفاعة ، التي لابد تكون ، لاسيا بعض فصولها ، قصيدة من قصائد الشعر المعاصر بناء ومعنى وتجربة وإيقاعاً داخلية (١) وذلك هو معمار الوحدة الموضوعية شكلاً ومضموناً وفلسفة .

وعمل ذلك الهاجس للجمع بين الاخلاص لمهام المرحلة ومهام الفن أصغر (المرأيا) لتكون صوراً لشخصيات ورموز

الجوانب الإنسانية في عالم نجيب محفوظ ثم إعلان ذلك بالجائزة .

ب - حرية الفكر واحترام الرأي الآخر

ما أكثر الآراء التي تقال في مجلس نجيب محفوظ ! وما أكثر ما نتال من نقاش وما أكثر ما نجد الحفلة اصداء تحمل المزيد من الآراء أو الاستنتاجات لتكرن بالتالي حواراً خصباً يشترك فيه كل من في المجلس في جو مفعم بالجدية^(١٦) . وفي ذلك الجو كان أمراً عادياً أن يسحب أحد الحضور كريمة قريبا من نجيب مخطوط ليناقتشة في أحد أعماله . وكان احتياضاً أن يصني إلى يحيى حتى والمكلم يسجل عليه الكثير من المأخذون أية محاولة للمقاطعة ، سواء كان المتحدث أدبياً أو هادئاً للآداب أو حتى مجرد قارئ روايات في ممارسة حيّة لاحترام الرأي الآخر وحرص على حرّيته ، يمكن أن نتوقف عند أمثلة منها : —

١ — حين صدرت رواية (المرايا) كنت هناك (١٩٧٧) وجاء الناقد فاروق عبد القادر وجلس في مواجهته وأعلن أنه قرأ (المرايا) وله عليها ملاحظات . وانطلق يقبلها ذات اليوم وذات الشمال بدء من شكلها ومدى إمكانية اعتبارها رواية موروأ ببناء شخصياتها وصولاً إلى تقسيمها إلى دوائر أو مجاميع للشخصيات^(١٧) ونجيب مصغ إلىه اصفاة تلميذ لاستاذة حتى قال فاروق أنه قرأ الرواية في جلسة واحدة استمرت الليل كله ، وأنه بصدد قراءتها ثانية لتسجيل ملاحظاته عنها . وهنا تدخل القاص جميل عطية إبراهيم الذي كان حاضراً ، باهتفول : إنه مستمر بقراءتها بمعدل ٥٠ صفحة يومياً وسيقول رايه بعد ذلك . فأسرع نجيب بروج النكتة التي تميزه قائلاً :

(— يا رب استر . إذا كان فاروق بعد القراءة الأولى عمل في إلى سمعته ونأوى يرجع لي ثاني ! أمال أنت يا جميل حملت في أبيه وانت جاي في حجة حدة !) ثم عاد سيتحدث فاروقاً على مواصلة ملاحظاته . .

وحيث استأذنت أنا لإبداء ملاحظة التفت نحوي ضاحكاً بالطريقة ذاتها ليقول : (— وانت أيضاً ؟ إذا كان فاروق بليس النظارة وقال ما سمعت . . انت شايف في

ايه ملدام حضرتك (بكتريولوجيست) وتوشوف حتى الميكروبات المجهرية ! وعئل هذه الروح يصني ويناقش كل من يمرض رايها بها كان حساساً في آليه أوف قضايها عامة . وكثيراً ما كرر أنه يجد في آراء بعض النقاد ما يجتره على العودة إلى أعماله ليبحث فيها تلك الآراء لعلها تكشف ما لم تكن متبهاً له . . ولعلكم تعرفون أنه خصي . . في حديث منشور — رواية زقاق المدق وشخصية حيدة التي قيل عنها أنها قتل مصر وكيف أنه فوجيء بذلك ثم لقتعه به .

واذكر أنه جامدا ذات يوم وقص علينا استلامه لطرد برندي (خيف) الحليم من أمريكا من شخص لم يعرفه أو يسمح به ثم اتضح أنه رسالة دكتوراه من نجيب محفوظ تفصح كاتبها جنرال إسرائيل ! وأنه يتوصل فيها إلى اعتباره ، أي نجيب ، كاتباً اسلامياً لكثرة ما يرد في أعماله من معالم اسلامية وشخصيات متدنية . . الخ يضيف متتالاً بدشة :

(عجيب ؟ كيف توصل إلى ذلك واتا لا أجد نفسي حتى قريباً مما توصل اليه هذا (الحفلة) ؟ ثم يوجه سؤاله إلى الحضور ببالغ الجدية :

(— هل وجدتم انتم مثل ذلك أو شيئاً منه ؟ أو كيف توصل إلى ذلك ؟

ومها يكن رايها فهو بالنسبة له اجتهد تشكر عليه وذلك هو رايه حتى بالنقاد الذين هاجموه فلذلك نوع من اهتمامهم به^(١٨)

ولعلكم تذكرون ان ثمة من طالبة في مجلة (الكاتب) عام ١٩٦٤ (لعل كان لمرحوم هيد الجليل حسن) أنه يجتج أو حتى ان يقم دعوى على حسن الأمانت لتشرية اعماله خاصة الثلاثية . . لكنه رد على ذلك وسمعته يكرر مثل ذلك الرد من سأله عن رايه بالأفلام التي اعتمدت رواياته بقوله :

١ — ليس من حقى الاعتراض . تلك مسؤولية المخرج وذلك رايه ونظرتة لما كتبت . . ولعل فيه ما لم أراه أنا . أنا لا أفرض تفسيرى على أحد .

بل أنه في حديثه معى المنشور في مجلة « الثقافة » (العدد ١٩٧٧/٩) يرى في ذلك جانباً إيجابياً و باعتباره ان إيصال شيء خبير من لا شيء إلى الجمهور الأسمى العريض مع الأصل بأن المخرجين الجلد

يستطيعون خدمة الاعمال الأدبية بدقة وبراعة وإخلاص لم تتوفر في الماضى إلا فيها ندر .

بل أنه لا يلزم أحداً بما يراه في قضية اساسية كتدور الأدب لان الكلام في هذا الموضوع يعتبر توجيهاً لشخصية المفروض أنها تلك توجيه نفسها وتوجيه الآخرين . . وان اجابة عامة « افضل ولا شك من التحديد والالزام وبخاصة لان الواجب من ظروفا لا يحتاج إلى شرح أو بيان »^(١٩) .

٢ — ولعلنا نجد في خصب المناقشات الفكرية في أعمال تطبيقاً بحرية الفكر . حيث لا يخلو عمل منها من متساووين مختلفين . . ودائماً قضايا شديدة الأهمية :

في القاهرة الجديدة . . حوار متصل بالقول والعمل بين ثلاثة اتجاهات في فهم المجتمع والتعامل معه . وفي خان الخليلي وزقاق المدق حوارات في أكثر من مكان بأكثر من موضوع . وفي الثلاثية والسكينة منها بشكل خاص يكون الحوار الفكرى والمناقشات المتعددة أبرز عناصرها .

وفي جميع الحالات تكون الآراء المرفوعة تعبيراً أميناً عن التيار الذي يمثله المتحدث تعبيراً عن حرص أصيل على أن يأخذ كل حقه في إيصال رؤيته للقضية المطروحة . . رغم أنه في هرزه الذي يبدو حياً يراى ليس حياً أبداً بين الآراء التي يعرضها .

وفي كتيباته للحوارات التي سميت مسرحيات كان يمارس إيماناً بأهمية الحوار وفعالية المناقشة الفكرية في مواجهة الواقع أو في تلمذ جوانبه حتى أنه يرى في المسرح أنه هو الذي يتميز بالحوار مع المجتمع إضافة للحوارات المسرحية المتصاد بين شخصيات المسرحية^(٢٠) . وان أزمة المسرح في الواقع هي « أزمة جو وحرية » إضافة إلى « الجوى السياسى الخلقى »^(٢١) . ولذا نجد حين منعت مسرحية (ثار الله) ليلة عرضها كان بالغ الاستياء لقرار المنع وسمعته في مجلسه بلهوى (ريش) يرد على أحد الشباب الذى قال بأن للمسرحية تغلب عليها الشعارات على حساب الفن بقوله :

(— المسألة هي ان ندين عملية المنع . . ولعله الأسباب بشكل خاص ، مهما كان مستوى العمل اللغوى المتنوع . ان هذه ظاهرة خطيرة جداً .)

على ان هذا الايمان بالرأى الآخر وحق الحوار لا يتفصل عن اهتمامه البالغ بالأفكار والفلسفة . ولذا كرر مراراً أنه يتم بالأفكار أكثر مما يتفصل بالخيالة اليومية . . . وانه يستمتع بقراءة كتب فلسفي أو علمي أكثر من استمتاعه بقراءة رواية . . . رغم أن كتب العلم والفلسفة تضمنه مباشرة أمام الحلم الإنساني في الحرية والعدالة الاجتماعية اللذين لا يقصر بعلوم اجتماعيه . . . بل يقرر بحسم بان حق العدالة لا يعني ولا يجب ان يقتصر بمصادره الرأى (٣٣)

ج - مع الشباب .. ايماناً وتفاعلاً .

يمكن النظر لاهتمام نجيب محفوظ بالشباب ومثابته كصورة من صور ممارسته للحرية الفكرية واحترامه الرأى الآخر فضلاً عن ايمانه بدورهم وطاقتهم الايداعية ولذا ليس صدفة اختياره اميناً عاماً لأول مؤتمر للادباء الشباب في مصر . . فان اهتمامه بهم ليس مجرد رعاية والد جليل جديد بل ينطلق من امليتهم الكاملة لمحاورة جيله هو ونهضاره أيضاً . ولا يغيبه في شيء ان العديد من الشباب قد ادعى وكابر كثيراً وهم يتنجون اديهم باشكاله الجديده . ولذا ليس صدفة وجودهم الكثيف في ندوته أو مجلسه الأسبوعي على مفهى ريش .

فهو يرى ان نقضهم بأعمالهم أمر مفهوم إذا استفادوا من معطيات عصرهم وابدأوا من حيث انتهى هو وجيله وهذه نقطة لم لم تكن متاحة له هو شخصياً . ولعل قراء مجلة (المجلة) المصرية يتذكرون عندما الخاص بالقصة القصيرة حين علق نجيب محفوظ في أول قصة نشرها جليل عطية إبراهيم في ذلك العدد قائلاً انه سعيد بعتوى الفكر في هذه القصة وأنه مستوى لوقارن مستوى أعماله بهذه الأعمال الأولى فان المقارنة ستكون لصالح بدايات الشباب بالتأكيد . بل انه كثيراً ما كرر في أحاديثه بان الجيل الجديد سيذيق بالزوايا العربية الى المستوى العالى .

على ان تلك الثقة بالشباب الأدباء لا تتفصل عن اخلاصه في ادراك دور الشباب وطاقتهم كخبرة للمستقبل ولذلك تعددت الحلول التي يأتي بها الشباب في أعماله الروائية . .

فهمى عبد الجواد ، أول من يخرج على الطاعة العمياء لرب الأسرة ، لكنه ليس خروجاً نزعاً بل إلى ساحات النضال الوطني وتعمل مسؤولياته حد الشهادة . وكما عبد الجواد ، يعانى حال فتحة قلب الفكر وعتة الانتباه ثم يواصل تلك الروح برعاية الجيل اللاحق واحترام حريته في الاختيار عملاً برعايته لآبى شقيقته أحد وابراهيم ، الماركسي والاخوان ، كليهما مقدراً في كل منها تفهميته أجمل ما يعتقد . وتنتهى رواية (السمان والحريف) بشاب يخطو بثبات وفي عروته زهرة حواء متجاوزاً عيسى البديع بكل ما يرمز اليه من اوث مرحلة سياسية كاملة . وفي (الكرنك) ولا حب تحت المظرة يتصدى الشباب بوحى وجرة للعالم الوطنية والاجتماعية وحرب التحرير حتى لو كلهم يحمل التعليل الجسدى والنفسى ناهيك عن حرصاتهم المرم من حقوقهم الاساسية .

وفي الواقع ، فاته يرى في تفكير الشباب تعبيراً عن التوجه الاجتماعى وانسجامه . فقد رأته يستقبل عدداً من طلبة الدراسة الثانوية الذين راحوا يخطرون بسبل من التساؤلات عن كل شيء يساً في ذلك مستقبل الخريجين والمضلية المجرى لتخلصاً من عذاب انتظار فرصة العمل . وكانوا يخطرون كل فكره بكل فكره بطريقة يصعب حتى متابعتها لكن نجيب محفوظ كان يصغى لكل منهم بانتباه شديد بحيث يفرغ لهم تاركاً كل من كان حاضراً . . . وحتى مفاديرهم بقى هو كتيباً حتى انه لم يخادر مجلسه في مرعده الثالث (الثامنة والنصف مساءً) بل ويوسط دمجتها طلب فنجان قهوة جليداً وراح يقول :

— هل رأيتم هذه المصيبة ؟ يخطرون الخرافة والدين والدراسة بالمجرة ؟ فيضاح لا أول له ولا آخر . هذه مصيبة . . . فلاننا قد كونت الانسان النازي من قمة الرأس حتى اخص القدم . . والصهيونية انشأت النموذج الصهيوني الذى يمكنكم تمثيله صهيونيتيه متطاعاً وسلوكاً . والاشتراكية قطعاً شوطاً كبيراً في اتضاح نموذج انساني . . اما نحن بعد ٢٠ سنة من الثورة (وكان ذلك عام ١٩٧٧) فقد انتهينا الى هذا اللسخ !! فيا لحيتنا ! ونهض عجزوا !

وإذا كان ذلك مثل حتى لاهتمامه بالشباب فان حرصه على محاورتهم والاصغاء

اليهم بعض من تواضعه اليهم وهو سعة من سمات مجلسه التى لا يبدن من الوقوف عندها .

د - التواضع

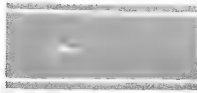
من غير الممكن فصل هذه السمة الاخلاقية ، عن الاخلاص والامان بحرية الرأى اللذين أشرنا اليهما . . ولكنها بالنسبة لنجيب محفوظ ذات عمق خاص يساهم في جلاء اخلاصه وعمارته لاحترام الرأى الآخر . ولعل مجرد مثابته على مجلسه الأسبوعي في مكان عام بكل ماله من مكانة أدبية ورسمية أيضاً ، إذ شغل منصب وكيل وزارة ، واصراره على الذهاب الى عمله أو إلى مقهىه شيئاً أو في سيارة أجرة اشارتين بالتعني لتلك الصلة العضوية بين تواضعه واخلاصه للاستماع لنضش الحياة الواقعية التى كان هو سيد من صويرها قصصها . على انه يبلغ في تواضعه حداً يصبح معه معلماً لا مناص في الانحناء اليه . فقد استعمل لفظ تهنته شخصياً بمنحه وسام قلادة النيل عام ١٩٧٢ إذ حضر الى المقهى في مرعده المعتاد في اليوم التالي للاحتفال بتقليبة الوسام فسارعت لهنته . . وكنت أحس انه أكبر من أى تكريم رسمى ولذا قلت له دون جملة :

— ميروك للوسام بنجيب محفوظ . فأخبلته دهشة عميقة ورفع حاجبيه تعجباً وهو يردد علن :
— الله يكرمك يا أمى . . بس هذا كثيرا ازاى بقه ؟ هذا كثير . . كثير والله ! وكررها بطريقة أمجبت حماسى مع اننى كنت مؤمناً يا أمى !

ولذا ليس عجباً أن يبقى هو هو بعد فوزه بجائزة نوبل التي لم يصدق فوزه بها أو حين يتسلم منتهشاً بمن يكون رشحه لها دون علمه ؟ فيرد عليه جمال الخطاى : انها أعمالك يا أستاذ ! أنت قليل ؟

ومنذ فوزه وهو يكرر انه تنحاه لأسائلته طه حسين والعقاد واليحيى حتى وتوليف الحكميم .

وكجزء من ذلك التواضع يرد على سؤال ضياء الدين بيبيرس في عدد مجلة الهلال الخاص (شباط ١٩٧٠) عما يبقى منه للتاريخ ، بقوله وما الحاجة للرجوع الى وراء في عصر يكشف كل ساعة من جديد ؟



السمان

في الجنوب الإيطالي يقوم الفلاحون باقتلاع أمين أحد طيور السمان المأسورة حتى
تجذب بصرخاتهم أسراب الربيع المهاجرة داخل شبكاتهم .

تأليف :

فرانسييس بریت يونج

ترجمة :

محمد هاني عاطف

سهول (أبروزي) البيضاء وقد تيمها الفجر والقمر
المتساقط يقع في الثلمات كذهب متبدد تمثل فيه
البهجة للسمان في لقاء الربيع

.....

يأخذ حب الأرض في الاشتداد
مخترقاً رائحة الملح البحري الرطب اللاذع
التي أحالت ريشهم إلى بياض
وبعيداً في الأعماق ، صوت شقيقتهم يدعوهم
للنساء العذب الوافد وبلوغ المدار
فوق الحافة الشاحبة لأبعد معتمة تتلاطم
فوق الكثافة في الظلام التي هي الأرض
كانوا يطيرون . وانتهى طيرانهم . ولم تعد الاجنحة
تحقق

فها هم يتدفعون إلى أسفل الواحد تلو الآخر -
كوربقات الزهر القائمة
يسقطون في بطة وتور
داخل فوهة الربيع :
الشباك

.....

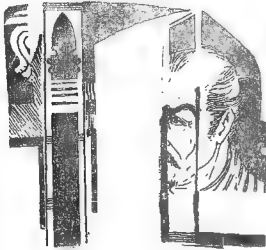
طيلة المساء

كنت أصبح السمع لحشرة العليز الأعمى
طعم في قفص ، تحت ركاب من احجار
يصرخ من أجل النور
بينما تصرخ باقي السمات لأجل الحب .

.....

مرتحلون آخر

من افريقيا نحو الشمال ينطلقون بأجنحة لا تنهك
أدار رؤوسهم هياج الرياح - نشيج البحر
وسمعوا عبر نسيم الأرض المعشوشبة العلبة صوت
شقيقتهم تلك العمياء ..
ما أن سمعوا حتى ربط الجناش قلوبهم المرتعشة
وتتنوا في طيرانهم الليلي
قد عرفوا أن مشقتهم ذهبت ، وحلموا بمشاهدة



عندئذ يأتى الرجال يطأون بأقدامهم ويصرخون
بمصابيحهم الواجحة
يتزعمون خالبيهم الضعيفة المشبوبة
من بين عيون الشبكة
يقبضون على أجسادهم الناعمة السمراء
المرقشة بلون الزيتون
يمتصرون لحومهم الدافئة المرتعشة بين أياد
تضمخها الدماء
حتى تتوقف قلوبهم المرتعشة عن النبض
وتحرق عيونهم البراقة - التي كانت كعقيق مصقول -
في موات

.....
لكن شقيقتهم العمياء في عيسها الصغير تمضى ليلة
الربيع هذه في حشجة لا تنتهى ، لا تدرى شيئاً عن
الفرع السائر في الظلام ، مبلغ ما تعلم أن شيئاً من
القسوة قد استلب الضياء الذى هو الحياة وأن عليها
أن تبكى حتى الموت

.....
وأنا فى الدلبة
قد سمعت ، وأصاب قلبي الإحياء
لكنى أعلم أنه فى الغد
سوف يحى مزارع مبتسم يحمل سلة من السماء
الملفوف بورق العنب ، عارضا إياهم
بأصابع تتضخض بالدم قاتلاً :
« سيدى ، عليك أن تطهيمهم هكذا وهكذا
بعد أن تحشومهم بأغصان الريحان »
ولسوف أسكره ،
ثم أحمد الذبائح المسكينة إلى المطبخ
يدون وخزة ألم .. يدون خجل
« وفيهم الخجل ؟ .. ولم أشكو
من قسوة الإنسان ؟ ولم أسف
مرتباً أن ليس هناك قساوة يمكن للإنسان تحيلها
تعدل تلك الأقدار الماكرة المدبرة ضد البشر

بجرائيم الطاعون العمياء
مرتباً أن كلا منا وقد أغرته الآمال المظلمة
يرتمش بين شبك الموت
على نجم بارد يدور دورانا أسمى فى الفضاء
إلى أن يقع فى شبك الزمان

.....
هكذا صحت وفى مرارة دفعت مشاعر الأسى بعيداً
وأخلقت جفنى للنوم . لكن النوم لم يأت
وأنتنى الشفقة تزحف إلى جانبي
بعينين حزيتين وأسرت لي :
أن حياة المخلوقات جميعاً نبيلة تستحق الإشفاق
سواء كانت لرجال ذوى أفكار سوداء تكفى للعنهم
أو لطيور تدور فى مباحج طيراتها الرشيق
أو للذبابات هشة تدور نحو الموت فى الضباب
الذهبي المرتمش على مياه المساء المعتمة
هى حيوات لا تنكر
ماتت القسوة بداخل
وقبض منى القلب وارتمش
كقلب السماء البنى المرتجف
المخلق نحو نداء شقيقته العمياء
ونحو الموت فى ليلة الربيع ♦



تعريف بموسيقى الراحل :

جمال عبد الرحيم

١٩٢٤ - ١٩٨٨

على عثمان

عبد الرحيم يقوم بتشويه الأغاني الشعبية والاعتداء على عزيمتها وذلك لأنها أغان بكر فطرية ويجب أن تظل كما هي وقد كان ذلك في ندوة أقيمت بمبنى جامعة الدول العربية حول نفس الموضوع وقد أعجبني الرد الذي قاله الدكتور/ أحمد مرسى حينما قال : إنه لا يجب أن نخلط بين الأغنية الشعبية وما يقوم به جمال عبد الرحيم وذلك لأن ما يقوم به جمال عبد الرحيم هو خلق جديد خاص به ويجب أن ننظر له من هذه الزاوية وأن لا تربطه بالعمل الأصل « وهنا تدخل جمال عبد الرحيم معبقا على هذه النقطة فقال « إن الإنسان عندما يفرس بلذرة فإن هذه البلذرة تثبت شجرة بها ساق وفروع وأوراق وأزهار وإنك لا تستطيع بأي حال من الأحوال أن تقول إن هذه الشجرة تشبه البلذرة التي غرست في الأرض وإن ما فعله بالأغنية الشعبية مماثل لما ذكرت فإن الأغنية الشعبية هي البلذرة التي منها أخرج شجرة جديدة البلذرة أساسها ولكنها مختلفة كل الاختلاف عنها شكلا .

إن ظاهرة الانحياز للموسيقى الشعبية ظهر مع ظهور مذهب القومية في القرن العشرين وقد ظهر أولا عند المؤلف المجرى يلابارتوك (١٨٨١ - ١٩٤٥) وهو أيضا عالم في

لقد درج على استخدام مصطلح « لسان الأم » على اللغة التي نتحدثها وذلك لأن الأم هي أول من تأخذ عنه تعلم الكلام فإنتهى اعتبر الأغنية الشعبية هي لسان الأم الكبرى الوطن لأن الأم الصغرى وهي عمده صغرها كي ينم تغنى له الكثير من أغاني المهد ثم بعد ذلك أغاني « يوم السبوع » أي بعد سبعة أيام من ميلاده ثم بعد ذلك عندما يبدأ الطفل اللعب مع أقرانه فهو يتعلم الكثير من أغاني الألعاب ثم أغاني الحنان وبالطبع أغاني الأفراح التي يحضرها مع أهله إلخ من ذلك نلاحظ أن تعلم لغة الكلام يسير في خط متوازي مع تعلم الأغاني الشعبية بل كثيرا ما يتعلم مفردات الكلمات من خلال أغنية أطفال أو أغاني الأفراح ومن هذا المنطلق اتجه جمال عبد الرحيم لاستخدام الأغنية الشعبية كمادة خام سهلة الوصول للمستمع وذلك بعد صياغتها صياغة جديدة فيها للمتع الحسية والمتعة العقلية ولقد ادعى البعض أن جمال



موسيقىات الشعوب (ETHNOMUSICOLOGY) ولكننا نلاحظ أن جمال عبد الرحيم كان أكثر التزاماً بقوميته فقد كانت كل مادته الموسيقية مصرية عربية ولكنه صاغها باستخدام العلوم الصالية في الموسيقى وذلك لأن الثقافة لها وطن والعلم لا وطن له وذلك لأن الأغنية الشعبية جزء هام من النشاط الثقافي لأمة من الأمم .
— أغاني الأطفال في موسيقى جمال عبد الرحيم :

لقد اهتم جمال عبد الرحيم بالطفل على أساس أن الطفل هو المستقبل وكتب له سبع أغاني للكرّوال الأطفال سنة (١٩٧٣) في صياغة بوليفونية تذكر منها « سوسة كف عروسة » وكان في سيدة واحدة ، ثم أضاف ثلاث أغنيات أخرى سنة (١٩٨٠) نذكر منها أغنية « الثعلب فات » وقد سجلت هذه الأغاني على أسطوانات وللإذاعة المصرية .

ومن مؤلفاته التعليمية المبسطة كتب « ثلاثية مصرية على لحن شعبي للأطفال » (أو دعابة) على أغنية للأطفال للفيولينة والبيانو ومن مؤلفاته التي لم يستخدم فيها أحاديث أطفال أوبريت « الطيب الشرير » الذي ظهر عام ١٩٨٢ وكتبه كامل أيوب . وقد كان المؤلف صاعياً على أجهزة الإعلام وقد قال ذلك صراحة في إحدى برامج الأطفال حيناً قال « إنني عندما كتبت هذه الأعمال قد تمهد أن يكتب البعض منها بدون مصاحبة (Acapella) أي الغناء بدون مصاحبة آلة موسيقية وذلك لأنني كنت أتوقع أن أسمعها من أطفال نجوع وكفور مصر الذين لا تتوفر لديهم آلات موسيقية » وقال أيضاً « إن لو كان يعطي هذه الأعمال وغيرها ريع الوقت الذي يعطي للإعلانات لحفظها الأطفال ورددها » .
الموسيقى الغنائية :

كتب الكثير من الأغاني التي تحمل روح الأغنية الشعبية ولكنها لا تجرى أغاني شعبية أما التي كتبت على لحن شعبي فقد كتب للكرّوال « ملاهم مصرية » أربع حركات المكتوبة على أساس الأغاني الشعبية (الحجة ، مرسر ، زمال ، روق الأناس) الرواد هم ماله .

ثم « كادى الهوى » لمحمد عثمان الذي يعتبر تراثاً وليس من ضمن الأغاني الشعبية وقد كتبه للكرّوال والأوركسترا .

الموسيقى الآلية « والأوركسترا » :

إن انتهاء جمال عبد الرحيم لم يكن لمصر الحديثة فقط بل لمصر الفرعونية أيضاً فقد كتب متتابعة للأوركسترا تحمل إحساس المؤلف بمصر الفرعونية وهي تتكون من خمي حركات هي « نظرة للماضي الجليل » « شروق الشمس وبداية يوم جديد » « حياة الأسرة » ، « العمل » ، « إلى روح الرقص المصرية » .

ثم كتب « روندولدى » وظهر الانتباه من اسم العمل أيضاً ففي هذا العمل وبالرغم من أنه لم يستخدم لحناً شعبياً أو أى اقتباس فقد كان يدل على معنى كلمة « بلدى » وما تدل عليه من كل معنى أصيل ومن تراث الطبقة العامة البسيطة الذين لم يجرفهم المدنية الغربية بعد .

ثم كتب « تنويمات على لحن بلدى » سنة ١٩٥٦ للبيانو ثم وزعها للأوركسترا ثم كتب أرتجالاً على لحن باع متجول للشيلو للمفرد يعبر فيها عن الشارع المصرى من خلال لحن باع متجول .

موسيقى البالية :

نلاحظ أن اهتمام جمال عبد الرحيم في موسيقى البالية كان منصعباً على مصر الفرعونية فقد كتب بالية أوزيريس وهو الذي قال عنه المؤلف الروسى حاشانا

دوربان بعد سماعه لهذا العمل « إن مؤلفات جمال عبد الرحيم نجح بين التنوع والماصرة والأصاله » (١) ثم كتب بالية « ليزيس » ١٩٧٤ . ثم كتب عام ١٩٨٠ بالية « حسن ونعمه » ونلاحظ هنا تأثيره بالأدب الشعبي وقد استطاع أن يعبر عن جو الريف المصرى والحياة الريفية من خلال هذه القصة الواقعية المعروفة في الأدب والغناء المصرى .

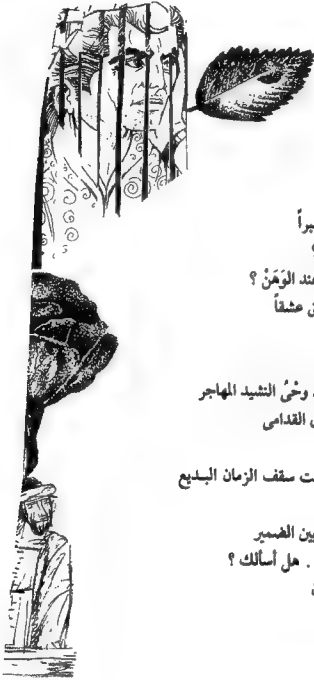
● إن ارتباط جمال عبد الرحيم بالأغنية الشعبية هو أصلاً تعبيري عن انتماءه وقوميته واقتناعه التام بأن الأغنية الشعبية هي الرئة التي تمسك ثقافة الشعب وتكشف عن شخصيته وروحه وسلوكه ومثله العليا لذلك كان ارتباطه بها ارتباطاً وثيقاً سواء استخدمها صراحة أم لا وذلك لأنها تجري في نبضه وأنها لسان أمة الكبرى مصر لذلك كانت هي لهجة الموسيقى التي يكتب بها وحسبنا هنا أن نسجل هذه الحقيقة لهذا الرجل الذي عمل في صمت ورجل في صمت . لكل من كان يهتم بأنه يعيش في برج عاجي بعيداً عن هذا الشعب أن يستشقر رائحة الريق المصرى ورائحة طمي النيل وحيث التاريخ الفرعونى في أعماله (١) جريدة الأهرام في عدده الصادر ١٣/٧/١٩٧٥ م
● يونيو ١٩٨١ م



دشتنا الحديدية

ماهر عبد المنعم حسن

٤٦ ● مرأيتك لا يرتضيها الغناء
نواصيك لا تبغيتها نساء
٤٧ ● لباليك لا تشتهيها سُنَن
القاهرة ● العدد ٤٢
٤٨ ● وعينك في خروقة الاشتياق - المرير المداق - يَجْنِ المُنْدُ
فحطّم مرأيا غرورك ، بعثر أغانيك فوق الحوائط
٤٩ ● طَلَبَ جراحك في العشق ، نسق فوضى العذاب
٥٠ ● على أرفق العمر كي تسريح
٥١ ● على كل رثّ يجب انقضاء السنين المعصية
٥٢ ● كحلّ مآتيك بالحزن أكثر - ييكي مصيرك
٥٣ ● هل قوّضت حلمك المستحيل - رياحُ المَحَنِ ؟
٥٤ ● وللقلب فاصلة . من بكاء يريخ البصيرة - هلا آتيت ؟
٥٥ ● لكيما ندخل غِ جرح الوطن



لدى سؤالٍ يمرضني عند كل التقاء :
أقلبك يجرع كأس التفلول قسراً وصبراً
وعليك تكتب أغنيةً للحنين القديم ؟
لتستهض الوجع ، تستجمع العزم عند الوهن ؟
لتلقى برأسك كي تستريح من العشق عشقاً
من الموت نوماً على حزمين
يعزبك من ؟ غير ألدائهن
إذا كان يقسو عليك الضمير ، ويفصاك وخى التشيد المهاجر
تقسو عليك الحدايق ، يستاء منك الرفاق القدامي
وتقسو عليك البلاد الجميلة
وتصبح لفظة (عشق جميل) كأيقونة تحت سقف الزمان البديع
الذي لا يمضي
معلقة بين حلقي الكلام الذي أخرسوه وبين الضمير
ويؤن بعيداً لتكسر فيه جناحي صمتك .. هل أسألك ؟
أما زال ذاك الرصاص العمين يشق العنان
ليأتيك من ساحل الحقد كي يستتر -
بشر لسيدة قبلتك جريحاً ، وكانت
تصب مساءً كتوسك للأجنين
وكانت تؤزج نجم المساء على الشارين
وتحت الدوى تهاوي الفضاء الفسيح على جثة العاشقين
ليقصف حنجرة للفناء ، ويشرخ حنجرة للبكاء
تهاوت معالم كل الوجوه سريعاً .. سريعاً كبرق السماء

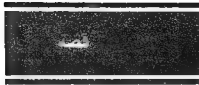
كسرة ما تشتهي سيده
فتعطيك وقتاً لكى تشمئز ، وتسرق وقتاً لكى تَمَتِّكَ
وذاك الزمان الذى كان فى مقلتك قصيراً
كقصير المسافة بين إنشغالك ثم اكتشافك
أن القضية فى العشق يَمَتُّ لمهر البلاغة
بيعت لكل لسانٍ غريب يزور القصائد فى الليل سرّاً... لذا
أسألك ؟

أما زال كل كلامك فى ندوات السياسة
ينفق فى رسم وجه التافول فوق المنصة
تدور بك الأرض كالشاردين ، ودارت أمانيك الخالدات
وذابت حروفك ، تبقى بحلقك للعشق غُصَّة

رفيق الطريق
مدين أنا بالكلام الرقيق ، الكلام النبيل الذى فىك قيل
وكل الذى لن يُقال
عنيذ قوامك مثل النخيل
وعيناك فى (ناطحات السحاب)
تراقب كل الذين يموتون جوعاً ، وخوفاً ، وحرماً ، ونزفاً
فهل تُشيع العينُ ذاك الفضول
وحين تسافر معك القصيدة بختال عقلك
بين الذين يقولون شعراً ، كأنك مَوْلى القصيد
وغيرك لا يستطيع العويل
فَجَنَّبَ جناحيك للفخر حيناً ، فبحراك عندى ، وقتلاك عندى
ولا أستطيع الصياح ، النواح
أنا لا أجد رثاء الجروح ، النساء ، الديار ، الحيام
الكروم ، الرجال
ولم أدر كيف أَلْف الكَفَن ؟
فهل تستطيع بصوتك أن تحتمى فى التزييف
وتأكل بالشعر أشهى رغيـف
وهل ينصب الدَّمُ أرض الخريف
وهل يغسل المسك ريح المَنَمَن

ستحتاج دهرأ
لأن انتظارك للمعشوق سوف يدوم طويلاً ليعطيك وهماً
واحترج دهرأ لكي أفهم اللغة المستحيلة عن المحبين
ما زال صوتك لي مُبْهَماً
فللم حروفك في سلة الإغتراب الجميل وغرّة بعيداً
أحتجّج (فوماً ، وعدساً ، ويصلاً) ؟
أحتجّج (ماءً ، وخبزاً ، وصلأ) ؟
لتقطع كل مسافات عشقك
تقطع كل مسافات حزنك
تقطع كل مسافات وهمك
من مُبْشِدَاك إلى مُنْهَاك لآلِصاك بعد المسافات كهلاً

ويأتيني الرد في كبرياء : « أنا أسألك
أأشعر بالذنب عند الركوع
وأشعر بالإثم حين أقطع كل المساجد ، أستحلفك
أأستحلف الآن فيك ضميرك ؟
في الحق يبدو ضميرك أقوى
أأستحلف الآن فيك فؤادك ؟
يدو فؤادك في العشق أقوى
سأستحلف الآن فيك طريقك
في الحق يبدو طريقك أولى بأن أسأله
إذا كان يكسو طريقى في الحق عشب الزمن
أعزى الضمير ، كعزى الفؤاد ، كعزى البذن ؟
أموت من اللذ يشبه موتى عند التخافذ ؟
وقت إصطدام الهوى بالتساؤل
وقت ارتطام الحروف جميعاً بجدران رأسى
صارحى - يطعمن الفؤاد ويعرف كيف يعزى الوطن
ويا أيها السائرون بطيئاً
ويا أيها النائمون طويلاً على جثتى
فَسَرُوا رغبتي
حين يأتى نهار بلون الكفن ◆



الأسوار

كمال مرسى

ولا تكاد نحس بالأسوار ، ولا خلف بيتنا ولا شجار ،
فالطعام كان وفيرا .. ملقى تحت اقدامنا من وفرتنا ،
ولا تعامل بيتنا إلا بالحب .. لا نعرف حُملة سواه .. ومن
فرط إحساننا به تكاد ندركه ، نلمسه في الآخرين ونزغرد
قلوبنا حين نراه على سمات الخلق خارج الأسوار التي تحيط
بنا ..

البت السمره الحلوة التي تأتي مع الغروب كل يوم لتلتقي
بفتاها بالقرب من مكاننا .. كنت أرى السعادة في لمحات
عينها وفتاها الوسيم يسكب في أذنيها همه المحموم .. حتى
زوجات السافجات كن يعرفن الحب حين يتوهج كالشفق على
خدى الفتاة من همس الفتي الوهّان . اما زوجة البواب (هم
جابر) فقد كان الشقاء دائما يبلل أهدابها السود الوطفاء
بفطرات من الدمع كما يبلل الندى عتمة الليل .. امرأة هم
جابر ، شابة رائقة الصبا لكنها وحيدة دائما في حجرها بسطع
البيت فقد ستمها زوجها .. نفّس يديه منها ، فهي لا تستطيع
أن تلد له أطفالاً .. وعندما يعود آخر الليل إلى حجرته
بجوارنا يمسك بختناقها ويدب الشجار بينهما .. لو أمها عاشا
على الحب كما فعل ، لو كان عملتها الوحيدة مثلنا .. لو أن
زوجة هم جابر لم يؤرق لياليها القلق على مصيرها المجهول مع
زوجها ، لفرت الأحران من حجرها ..

ذات صباح جاءت البنت السمره الحلوة .. وقت
بالقرب منا . كانت السحب الرمادية تتزاحم في السماء
وتوشك على البكاء . وضعت البنت لنا من خلال ثقوب
السلك بعض الطعام ، ثم تركتنا وظلال من شجن دفين في

كنا كثيرين ...
ولم يكن المكان رحبا ، لكننا لم تكن أبداً نحس فيه بالضيق ،
لقد كان محاطاً بأسوار عالية من السلك فيه ثقوب كثيرة يدخل
منها هواء منعش ..

ولأبد اننا كنا في مكان عالٍ لأن السماء كانت تبدو قريبة
منا .. لا يحجبها عنا شيء .. ولا يعوق تطلّعنا إليها
عائق .. كنا باختصار ، منا للسماء .. وكانت تتسلل إلينا
من خلال الثقوب ، عيوط الشمس .. صفراء كالذهب
تفترش الأرض بالدفء اللذيذ .

وحين يشرع الظلام في التلاشي من حولنا ، وتتوارى
النجوم ويبدأ من السماء فراراً من طلائع ضياء الفجر
الأرجواني ، كان يتجدد في كيان الأحاسيس يتقوى على جميع
من ممي خلف الأسوار فلم يكن يحس بمقدم الشمس وإشراقها
الوشيك سوى .. وكنت أعلن فرحى حينذاك بصيحات
هاليات توقظ السكون الساجي حولنا - ولم تكن أسوار السلك
التي تحيط بنا تستطيع أن تسلب منا الأحاسيس بالحرية فنحن
خلفها نفعل كل ما نشاء .. نفقو .. نصحو .. نخرج ..
نستكين .. نزاول الحب متى نريد .. لقد كان عمرنا حينها حقاً
تخطى الأسوار غير أننا لم نشعر أبداً بأننا مقيدون خلفها ..
عمرمون من دنيا كبيرة مفعمة بالحياة خارجها .. كانت السعادة
معنا في الداخل .. كانت موجود في أعماق نفوسنا ..
نستثمرها دائماً ونحس بأن مكاننا الضيق رحب في أعيننا ..



عينها .. منذ ذلك الصباح الحزين لم نعد نراها .. أصبح هم جابر هو الذي يحى بطعامنا ، وفي كل مرة ينظر إلينا متحمسا بمينيه الضيقتين ثم .. استعدت يوما يده السوداء المروقة ففتحت باب المأوى وأسكت إحدى زوجاتي ثم أغلق الباب وغادر بها السطح مهرولا .. ! ! تطلعت إلى الباقيات في حيرة عما حدث لكنني لم احضر جوابا .. لم أكن اعرف أين ذهب بها .. ؟ ! ! اتراه اطلق سراحها وتركتها تنفذ وتروح كيفما شامت بلا أسوار ، كهذه العصافير . تلك العصافير التي ترحم دائما على أسلاك التليفون وفوق ذرى الأشجار القريبة منا .. ؟ ثم تتطلق وتغيب بمراحها في تلك الأفاق البعيدة الرحبة .. ثم تزوب بذات المراح والزرقعة الطروب .. نظيفة أشعة الغروب ..

تكرر من حين لآخر سطوع هم جابر على زوجاتي .. واحدة كل مرة .. وذات يوم امتدت يده وطالت فأمسكت بآلتين معا لتخرج بهما إلى المصير المجهول .. وساد المكان هرج ومرج ، وملاً التوجس والقلق ، بل الرعب قلوبنا ما الذي يفعله بنا هم جابر .. ؟ لماذا لا يتركنا نعيش في سلام كما كنا .. ؟ هل الخلق دائما هكذا .. يقف إدراكهم عند قدر محدود .. ؟

الأيام تمضي تاركة في النعاسة لفقد أحيائي والفزع من مصير مجهول ، يفتح فاه الأسود كلما فتح الباب المألوف ليبتلعنا الواحد بعد الآخر .. حتى لم يبق سوى زوجة واحدة ..

يا مصيقتي لو فتح الباب مرة أخرى .. سيذهب أحدنا حتماً .. أما أنا أو هي .. ومن يدري ، ربما نحن الإثنين معا .. هذه العصافير ذات الاجسام الضئيلة والريش الأخير ، التي ترحم دائما فوق ذرى الأشجار وأسلاك التليفون ، ما سر مراحها .. ؟ ، وليس لدينا من الطعام مثلاً تسافر لنا ... ! !

كانت الشمس ناحية الغرب كالخييل ، تجمع في شراة ما تركته على الأسطح من أشعة وامية حين جاءت البيت الحلوة هي وفتاها بجوارنا والسهوم الحزين في عينها وقلق صاحب يسرى في قسماات وجهها ..

« سابقة عليك النبي .. تستعرضي .. أمي لو عرفت ، تموتني و .. تموت نفسها .. واقترب عصفور صغير نزع من أسوار السلك .. كان يرح ويغنى أمام زوجتي الوحيدة الباقية التي استكانت بجوارى خلف الأسوار والأشجار يملقو على عينها .. في تلك اللحظة فقط أدركت فجأة سر السعادة التي تملأ جوانح ذلك العصفور التزق رغم ضآلة جسمه وريشه

الأخير .. ليس لأنه يحيا بلا أسوار .. لا .. أبداً .. فالأسوار المحيطة بنا نحن حدثت لنا - وله أيضا - المصافات التي يتمين أن يحيا فيها كل منا .. كلانا يعيش في دنيا الأسوار .. هو محظور عليه دخوها لكي لا ينال شيئا من طعامنا الولير .. ونحن محظور علينا الخروج منها حتى لا نتعلق مثله إلى تلك الأفاق الرحبة .. كل منا محظور عليه شيء ، وكل منا يحكمه نظام واحد .. وقانون واحد .. هو تلك الأسوار .. ولا شيء جديد في حياتنا .. كل منا ممنوع عليه أشياء ومسحوق له بأفواه أخرى .. كلانا يعرف حدوده تجماً ، وواض بالمحظورات المسوحات في تلك الحياة ولا شيء جديد فيها سوى أن ذلك العصفور الصغير التزق لا يحيا مثلاً في الرعب من مصير مجهول .. وكما يلمع اليرق في كبد سياه مظلمة أدركت فجأة سر السعادة التي تملأ جوانح ذلك التزق .

وجاء هم جابر ففر العصفور والفق الوسيم وبقيت الفتاة وحدها .. فتح بابنا .. حاولت يده الرهيبة أن تمسك بأحدنا بلا تمييز .. تعال صراخنا فطارت العصافير من فوق أسلاك التليفون .. هاجمت يد هم جابر حتى أدميتها وتساقطت بعض اجزائها متناثرة على الأرض من الصراع الرهيبي في سبيل البقاء خلف الأسوار ، فهناك .. غارجها ، المجهول الذي لم يعد منه أحد ..

أنهك النضال زوجتي المسكينة . استطاعت اليد الرهيبة أن تمسك بها أغلق الباب . كنت الهك وسألقى ترتعدان والدنيا تدور بي وأنا أرى قبضة . يده السوداء .. حديد .. حول ساقى زوجتي وقد تدلى رأسها في استسلام للمجهول ..

أرسمت في حين الفتاة شيء كالأسى وهي تغادر مع هم جابر السطح في هدوء فعاتت العصافير مرة أخرى تغنى وتمرح على ذرى الأشجار وأسلاك التليفون ..

بينما سحبت الشمس الغاربة آخر شعاع لها فوق السطح وبقيت وحيدا ... خلف أسوار السلك ♦



من المحاولات العربية

أما الشخصيات الأخرى ، فهي : أحمد نصر مدير الحسابات ، ومصطفى راشد الحامي ، وحل السيد الناقد الفني ، وشاهد مزور كاتب القصة ، ورجب القاضي الممثل ، وسمارة بهجت الصحفية ، وسناء الرشيدى الطالبة بكلية الآداب ، وليل زيدان المترجمة بالخرابجة ، وسنة كامل الرائدة القديمة بالعمامة وصديقة على السيد ، وهم حبه حارس العمامة وعادم رؤاها .

وتتشارك هذه الشخصيات - باستثناء هم حبه حارس العمامة - في قصة أشياء ، كالثقافة ، والاعتماد ، والنسب الخلقى ، والانغماس في المتع الحسية بعماء . ويحدثون في العمامة المهرب لهم والملاذ من هوسهم الخاصة والعمامة . وهم ليسوا - مع كل ذلك - بمنزلة عن الحياة الاجتماعية والسياسية حولهم ، فهم يتناقشون في أزمة كسوف ، وفستيمسان ، وفي الرشوة ، والاشتراكية ، كما يتناقشون في مشاكل العمال والفلاحين ، والسلحوم ، والجسميات التعاونية .

وكانت المقدمة في هذه الرواية هي الحيرة التي انتابت أفراد الجماعة بعد أن صدموا بالسيارة شخصاً في طريق الحرم ، أثناء زيارتهم البلية ، فقتل ، فلعاروا ، ماذا يفعلون ؟ هل يبلغون الشرطة أولاً ؟ وكان هذا الحادث تجربة عملية لاختبار نوابهم وما يزعمون من آراء ومبادئ سامية . وقد انفقوا جميعاً على ألا يبلغوا الشرطة عن هذا الحادث ، ما عدا أنيس ، التي هددت في البداية - بالإبلاغ ، ولكنه سرعاً ما ظهرت نية باقتطاعها ، ولم يبلغ .

تفسير المضمون :

من المسائل المهمة في تحليل الرواية مناقشة وجهة النظر التي توجبه الأحداث والشخصيات . وقد فسرت هذه الرواية تفسيرات عدة ، منها أن المؤلف يصور

تبع حكايات ، يصيره من غابة فنية جمالية إلى وسيلة مجردة للنقص . أما البطل في هذه الرواية الإستخدام الفني الجمالي للغة . أو بمسيرة أخرى ، هذه العلاقة الحميمة القوية بين اللغة وابقاع الجمال في سياق الروائي . لم تعد البلية هنا ولا الشخصيات ولا الأحداث سطوتها لأدبها ، وصارت الشخصيات أقرب إلى الرموز أو التمثيل . ولم تعد البلية تعرض بتفاصيلها ، بل صارت - كما يقول - نجيب محفوظ ذاته - أشبه بالديكور الخلفي . والأحداث يعتمد اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية :

مضمون الرواية :

تدور أحداث هذه الرواية فوق عمارة الباتل ، يجتمع فيها كل ليلة عددٌ من الأصناف : رجالاً ونساءً في (مجلس الكيف) يتناقشون في أمور حياتهم وهم مجتمعهم ، ثم يعود بعضهم إلى منازلهم ، ويبقى أحدهم (أنيس) الذي يقسم بالعمامة . وقد يفرض بعض رؤاد العمامة بعض العادات ، لتحقيق رغبة جنسية .

وشخصيات الرواية من ذوي الثقافة والمهن المختلفة : فنانيس زكى موظف بوزارة الصحة . وهو رجل مثقف . كان طالباً زيفاً قديماً إلى القاهرة من الريف وحيداً . درس في كلية الطب ، ولكنه لم يكمل دراسته . وانفصلت عنه المودة ، فعمل بوزارة الصحة ، بمساعدة أحد أساتذته في الكلية . ماتت زوجته وطفله في شهر واحد

(لاحظ أثر ذلك في سلوكه بعد ذلك) . وهو يحب الترابيع والثقافة ولا يكتب ، وهو مقيم بالعمامة . اعتاد الإيمان ولا يكاد يفكر .

د. محمد العبد

أصنف مثال لها هذه الرواية التي تناولها : « ثرثرة فوق النيل » وهي لغة رمزية أسطورية تتركز على تكتيكات المفارقة وتشابك غيوط اللحظة الراهنة بأصوغها في الزمن الماضي في المرحلة الترابية ، وهي تلك المرحلة التي يمكن التمثيل لها بلوحة الخرائط وليالي ألف ليلة ونحوها .

(٢)

وتعد رواية (ثرثرة فوق النيل) نموذجاً فريداً للغة الأدبية الروائية . فقد برزت (أمية) العمل الروائي ، وصار للغة فيها وظيفة إخبارية ودلالية جمهرية ، سواء أكان ذلك على مستوى السرد أم على مستوى الحوار .

لقد كان البطل - بلفظة الرواية - في أعماله الأولى ، هو الحدث . وكان هذا الحدث : اجتماعياً أو تاريخياً حدثاً متحدثاً ، تتطلع فيه أنفاس التعبير اللغوي في

الخطاب الروائي في « ثرثرة فوق النيل »

(١)

إذا نظرنا إلى ما كتب من لغة الرواية والقصة عند نجيب محفوظ لرأينا شحياً وأهياً في جملة ، يتناول بهيج نقدى كلاسيكى أصملاً روائية هي في لغة الجملدة والحداثة .

وقد تعددت مستويات التعبير اللغوي الروائي عند نجيب محفوظ ، بتعدد المراحل الفنية التي تتدرج فيها أعماله الإبداعية . فهي لغة ملحمية ، تبرز بين التراث ولغة التخاطب المعاصرة في المرحلة التاريخية الأولى . وهي لغة وصفية إنسانية تسجيلية ، يميل الحوار فيها إلى الإستاتيكية في المرحلة الثانية ، وهي المرحلة التي بلغت ذروتها مع السلاطنة الشهيرة . وهي لغة ميتافيزيقية إيمانية مضغوطة ، يمزج فيها خطاب (سرد) الكاتب بتأثير السروي ، في المرحلة الثالثة الفكرية ، وهي المرحلة التي نبدأ

١٠٠
١٠١
١٠٢
١٠٣
١٠٤
١٠٥
١٠٦
١٠٧
١٠٨
١٠٩
١١٠
١١١
١١٢
١١٣
١١٤
١١٥
١١٦
١١٧
١١٨
١١٩
١٢٠
١٢١
١٢٢
١٢٣
١٢٤
١٢٥
١٢٦
١٢٧
١٢٨
١٢٩
١٣٠
١٣١
١٣٢
١٣٣
١٣٤
١٣٥
١٣٦
١٣٧
١٣٨
١٣٩
١٤٠
١٤١
١٤٢
١٤٣
١٤٤
١٤٥
١٤٦
١٤٧
١٤٨
١٤٩
١٥٠
١٥١
١٥٢
١٥٣
١٥٤
١٥٥
١٥٦
١٥٧
١٥٨
١٥٩
١٦٠
١٦١
١٦٢
١٦٣
١٦٤
١٦٥
١٦٦
١٦٧
١٦٨
١٦٩
١٧٠
١٧١
١٧٢
١٧٣
١٧٤
١٧٥
١٧٦
١٧٧
١٧٨
١٧٩
١٨٠
١٨١
١٨٢
١٨٣
١٨٤
١٨٥
١٨٦
١٨٧
١٨٨
١٨٩
١٩٠
١٩١
١٩٢
١٩٣
١٩٤
١٩٥
١٩٦
١٩٧
١٩٨
١٩٩
٢٠٠
٢٠١
٢٠٢
٢٠٣
٢٠٤
٢٠٥
٢٠٦
٢٠٧
٢٠٨
٢٠٩
٢١٠
٢١١
٢١٢
٢١٣
٢١٤
٢١٥
٢١٦
٢١٧
٢١٨
٢١٩
٢٢٠
٢٢١
٢٢٢
٢٢٣
٢٢٤
٢٢٥
٢٢٦
٢٢٧
٢٢٨
٢٢٩
٢٣٠
٢٣١
٢٣٢
٢٣٣
٢٣٤
٢٣٥
٢٣٦
٢٣٧
٢٣٨
٢٣٩
٢٤٠
٢٤١
٢٤٢
٢٤٣
٢٤٤
٢٤٥
٢٤٦
٢٤٧
٢٤٨
٢٤٩
٢٥٠
٢٥١
٢٥٢
٢٥٣
٢٥٤
٢٥٥
٢٥٦
٢٥٧
٢٥٨
٢٥٩
٢٦٠
٢٦١
٢٦٢
٢٦٣
٢٦٤
٢٦٥
٢٦٦
٢٦٧
٢٦٨
٢٦٩
٢٧٠
٢٧١
٢٧٢
٢٧٣
٢٧٤
٢٧٥
٢٧٦
٢٧٧
٢٧٨
٢٧٩
٢٨٠
٢٨١
٢٨٢
٢٨٣
٢٨٤
٢٨٥
٢٨٦
٢٨٧
٢٨٨
٢٨٩
٢٩٠
٢٩١
٢٩٢
٢٩٣
٢٩٤
٢٩٥
٢٩٦
٢٩٧
٢٩٨
٢٩٩
٣٠٠
٣٠١
٣٠٢
٣٠٣
٣٠٤
٣٠٥
٣٠٦
٣٠٧
٣٠٨
٣٠٩
٣١٠
٣١١
٣١٢
٣١٣
٣١٤
٣١٥
٣١٦
٣١٧
٣١٨
٣١٩
٣٢٠
٣٢١
٣٢٢
٣٢٣
٣٢٤
٣٢٥
٣٢٦
٣٢٧
٣٢٨
٣٢٩
٣٣٠
٣٣١
٣٣٢
٣٣٣
٣٣٤
٣٣٥
٣٣٦
٣٣٧
٣٣٨
٣٣٩
٣٤٠
٣٤١
٣٤٢
٣٤٣
٣٤٤
٣٤٥
٣٤٦
٣٤٧
٣٤٨
٣٤٩
٣٥٠
٣٥١
٣٥٢
٣٥٣
٣٥٤
٣٥٥
٣٥٦
٣٥٧
٣٥٨
٣٥٩
٣٦٠
٣٦١
٣٦٢
٣٦٣
٣٦٤
٣٦٥
٣٦٦
٣٦٧
٣٦٨
٣٦٩
٣٧٠
٣٧١
٣٧٢
٣٧٣
٣٧٤
٣٧٥
٣٧٦
٣٧٧
٣٧٨
٣٧٩
٣٨٠
٣٨١
٣٨٢
٣٨٣
٣٨٤
٣٨٥
٣٨٦
٣٨٧
٣٨٨
٣٨٩
٣٩٠
٣٩١
٣٩٢
٣٩٣
٣٩٤
٣٩٥
٣٩٦
٣٩٧
٣٩٨
٣٩٩
٤٠٠
٤٠١
٤٠٢
٤٠٣
٤٠٤
٤٠٥
٤٠٦
٤٠٧
٤٠٨
٤٠٩
٤١٠
٤١١
٤١٢
٤١٣
٤١٤
٤١٥
٤١٦
٤١٧
٤١٨
٤١٩
٤٢٠
٤٢١
٤٢٢
٤٢٣
٤٢٤
٤٢٥
٤٢٦
٤٢٧
٤٢٨
٤٢٩
٤٣٠
٤٣١
٤٣٢
٤٣٣
٤٣٤
٤٣٥
٤٣٦
٤٣٧
٤٣٨
٤٣٩
٤٤٠
٤٤١
٤٤٢
٤٤٣
٤٤٤
٤٤٥
٤٤٦
٤٤٧
٤٤٨
٤٤٩
٤٥٠
٤٥١
٤٥٢
٤٥٣
٤٥٤
٤٥٥
٤٥٦
٤٥٧
٤٥٨
٤٥٩
٤٦٠
٤٦١
٤٦٢
٤٦٣
٤٦٤
٤٦٥
٤٦٦
٤٦٧
٤٦٨
٤٦٩
٤٧٠
٤٧١
٤٧٢
٤٧٣
٤٧٤
٤٧٥
٤٧٦
٤٧٧
٤٧٨
٤٧٩
٤٨٠
٤٨١
٤٨٢
٤٨٣
٤٨٤
٤٨٥
٤٨٦
٤٨٧
٤٨٨
٤٨٩
٤٩٠
٤٩١
٤٩٢
٤٩٣
٤٩٤
٤٩٥
٤٩٦
٤٩٧
٤٩٨
٤٩٩
٥٠٠
٥٠١
٥٠٢
٥٠٣
٥٠٤
٥٠٥
٥٠٦
٥٠٧
٥٠٨
٥٠٩
٥١٠
٥١١
٥١٢
٥١٣
٥١٤
٥١٥
٥١٦
٥١٧
٥١٨
٥١٩
٥٢٠
٥٢١
٥٢٢
٥٢٣
٥٢٤
٥٢٥
٥٢٦
٥٢٧
٥٢٨
٥٢٩
٥٣٠
٥٣١
٥٣٢
٥٣٣
٥٣٤
٥٣٥
٥٣٦
٥٣٧
٥٣٨
٥٣٩
٥٤٠
٥٤١
٥٤٢
٥٤٣
٥٤٤
٥٤٥
٥٤٦
٥٤٧
٥٤٨
٥٤٩
٥٥٠
٥٥١
٥٥٢
٥٥٣
٥٥٤
٥٥٥
٥٥٦
٥٥٧
٥٥٨
٥٥٩
٥٦٠
٥٦١
٥٦٢
٥٦٣
٥٦٤
٥٦٥
٥٦٦
٥٦٧
٥٦٨
٥٦٩
٥٧٠
٥٧١
٥٧٢
٥٧٣
٥٧٤
٥٧٥
٥٧٦
٥٧٧
٥٧٨
٥٧٩
٥٨٠
٥٨١
٥٨٢
٥٨٣
٥٨٤
٥٨٥
٥٨٦
٥٨٧
٥٨٨
٥٨٩
٥٩٠
٥٩١
٥٩٢
٥٩٣
٥٩٤
٥٩٥
٥٩٦
٥٩٧
٥٩٨
٥٩٩
٦٠٠
٦٠١
٦٠٢
٦٠٣
٦٠٤
٦٠٥
٦٠٦
٦٠٧
٦٠٨
٦٠٩
٦١٠
٦١١
٦١٢
٦١٣
٦١٤
٦١٥
٦١٦
٦١٧
٦١٨
٦١٩
٦٢٠
٦٢١
٦٢٢
٦٢٣
٦٢٤
٦٢٥
٦٢٦
٦٢٧
٦٢٨
٦٢٩
٦٣٠
٦٣١
٦٣٢
٦٣٣
٦٣٤
٦٣٥
٦٣٦
٦٣٧
٦٣٨
٦٣٩
٦٤٠
٦٤١
٦٤٢
٦٤٣
٦٤٤
٦٤٥
٦٤٦
٦٤٧
٦٤٨
٦٤٩
٦٥٠
٦٥١
٦٥٢
٦٥٣
٦٥٤
٦٥٥
٦٥٦
٦٥٧
٦٥٨
٦٥٩
٦٦٠
٦٦١
٦٦٢
٦٦٣
٦٦٤
٦٦٥
٦٦٦
٦٦٧
٦٦٨
٦٦٩
٦٧٠
٦٧١
٦٧٢
٦٧٣
٦٧٤
٦٧٥
٦٧٦
٦٧٧
٦٧٨
٦٧٩
٦٨٠
٦٨١
٦٨٢
٦٨٣
٦٨٤
٦٨٥
٦٨٦
٦٨٧
٦٨٨
٦٨٩
٦٩٠
٦٩١
٦٩٢
٦٩٣
٦٩٤
٦٩٥
٦٩٦
٦٩٧
٦٩٨
٦٩٩
٧٠٠
٧٠١
٧٠٢
٧٠٣
٧٠٤
٧٠٥
٧٠٦
٧٠٧
٧٠٨
٧٠٩
٧١٠
٧١١
٧١٢
٧١٣
٧١٤
٧١٥
٧١٦
٧١٧
٧١٨
٧١٩
٧٢٠
٧٢١
٧٢٢
٧٢٣
٧٢٤
٧٢٥
٧٢٦
٧٢٧
٧٢٨
٧٢٩
٧٣٠
٧٣١
٧٣٢
٧٣٣
٧٣٤
٧٣٥
٧٣٦
٧٣٧
٧٣٨
٧٣٩
٧٤٠
٧٤١
٧٤٢
٧٤٣
٧٤٤
٧٤٥
٧٤٦
٧٤٧
٧٤٨
٧٤٩
٧٥٠
٧٥١
٧٥٢
٧٥٣
٧٥٤
٧٥٥
٧٥٦
٧٥٧
٧٥٨
٧٥٩
٧٦٠
٧٦١
٧٦٢
٧٦٣
٧٦٤
٧٦٥
٧٦٦
٧٦٧
٧٦٨
٧٦٩
٧٧٠
٧٧١
٧٧٢
٧٧٣
٧٧٤
٧٧٥
٧٧٦
٧٧٧
٧٧٨
٧٧٩
٧٨٠
٧٨١
٧٨٢
٧٨٣
٧٨٤
٧٨٥
٧٨٦
٧٨٧
٧٨٨
٧٨٩
٧٩٠
٧٩١
٧٩٢
٧٩٣
٧٩٤
٧٩٥
٧٩٦
٧٩٧
٧٩٨
٧٩٩
٨٠٠
٨٠١
٨٠٢
٨٠٣
٨٠٤
٨٠٥
٨٠٦
٨٠٧
٨٠٨
٨٠٩
٨١٠
٨١١
٨١٢
٨١٣
٨١٤
٨١٥
٨١٦
٨١٧
٨١٨
٨١٩
٨٢٠
٨٢١
٨٢٢
٨٢٣
٨٢٤
٨٢٥
٨٢٦
٨٢٧
٨٢٨
٨٢٩
٨٣٠
٨٣١
٨٣٢
٨٣٣
٨٣٤
٨٣٥
٨٣٦
٨٣٧
٨٣٨
٨٣٩
٨٤٠
٨٤١
٨٤٢
٨٤٣
٨٤٤
٨٤٥
٨٤٦
٨٤٧
٨٤٨
٨٤٩
٨٥٠
٨٥١
٨٥٢
٨٥٣
٨٥٤
٨٥٥
٨٥٦
٨٥٧
٨٥٨
٨٥٩
٨٦٠
٨٦١
٨٦٢
٨٦٣
٨٦٤
٨٦٥
٨٦٦
٨٦٧
٨٦٨
٨٦٩
٨٧٠
٨٧١
٨٧٢
٨٧٣
٨٧٤
٨٧٥
٨٧٦
٨٧٧
٨٧٨
٨٧٩
٨٨٠
٨٨١
٨٨٢
٨٨٣
٨٨٤
٨٨٥
٨٨٦
٨٨٧
٨٨٨
٨٨٩
٨٩٠
٨٩١
٨٩٢
٨٩٣
٨٩٤
٨٩٥
٨٩٦
٨٩٧
٨٩٨
٨٩٩
٩٠٠
٩٠١
٩٠٢
٩٠٣
٩٠٤
٩٠٥
٩٠٦
٩٠٧
٩٠٨
٩٠٩
٩١٠
٩١١
٩١٢
٩١٣
٩١٤
٩١٥
٩١٦
٩١٧
٩١٨
٩١٩
٩٢٠
٩٢١
٩٢٢
٩٢٣
٩٢٤
٩٢٥
٩٢٦
٩٢٧
٩٢٨
٩٢٩
٩٣٠
٩٣١
٩٣٢
٩٣٣
٩٣٤
٩٣٥
٩٣٦
٩٣٧
٩٣٨
٩٣٩
٩٤٠
٩٤١
٩٤٢
٩٤٣
٩٤٤
٩٤٥
٩٤٦
٩٤٧
٩٤٨
٩٤٩
٩٥٠
٩٥١
٩٥٢
٩٥٣
٩٥٤
٩٥٥
٩٥٦
٩٥٧
٩٥٨
٩٥٩
٩٦٠
٩٦١
٩٦٢
٩٦٣
٩٦٤
٩٦٥
٩٦٦
٩٦٧
٩٦٨
٩٦٩
٩٧٠
٩٧١
٩٧٢
٩٧٣
٩٧٤
٩٧٥
٩٧٦
٩٧٧
٩٧٨
٩٧٩
٩٨٠
٩٨١
٩٨٢
٩٨٣
٩٨٤
٩٨٥
٩٨٦
٩٨٧
٩٨٨
٩٨٩
٩٩٠
٩٩١
٩٩٢
٩٩٣
٩٩٤
٩٩٥
٩٩٦
٩٩٧
٩٩٨
٩٩٩
١٠٠٠

الموقف السلي لأبطالها تجاه الأحداث العامة بالانتماس إلى السر وتعامل المخدرات. ومنها أن المؤلف قصد إلى تصوير سلبية الملقين عموماً. ومنها أن الرواية جتهد إلى التفتد السلي للسلطة أو القيادة في تلك الفترة. وإلحق أن هذه التصورات جميعاً تمتد بتفسيرات أولية وحرفية، فالرواية: شكلت ومضموناً، كيست عملاً روائياً تقليدياً، هذه القصص الألفى لسلطات، فهي تصور أساساً وضع الإنسان في الكون وجبرته أمام أسرار، وخاصة ما يتعلق منها بفضية الوجود ولزوم الموت. والعين الذي يعيشه أبطال يصرف بآته فقدان المعنى، والسري في الحياة بدائع الضرورة وحدها، ولا أمل قطعي، وتسمى البطولة خرافة وسخرية.

ملحوظات أولية في اللغة:

إذا كانت الأسلوبية لا ميم بالكلام الخي، سبل تفصيله السجوي، وباللغة المجردة التي هي في خدمة قدرة الفنان على التحكم والتسطوع، وذلك لا يسمح للكاتب بانتقاء ما يراه مناسباً، لاسيما إذا ارتبط اللفظ المتلتي بحالة شمولية معينة، أو باصطلاحات مهنية خاصة أو ببنية اجتماعية ذات معجم مميز.

ولي (ثرثرة فوق النيل) تلمح هذا التفاضل الخي بين البنية الروائية نملة في البنية، وثقافة الشخصيات والبنية اللغوية نملة في اختيار ما يتبع من تلك البنية والشخصيات من تراكيب ومفردات.

ولا شك أن الضياء المسطور (و القمر المرقن) هي معادلات لفظية حية حالة آتيس الشمورية والنفسية وإحساسه الحاد بالنتجت وحيز الإرادة ومع جريان السرد والحوار في أعمال نجيب محفوظ على اللغة القصص، فإنه لم يتجه في وجه ألقاظ وتراكيب عامة، بل يتغلها بها، لقدنرها على الانجاء بالمعنى المقصود وتصويره.

وأود أن ألق قليلاً، لإبراز مسألة مهمة في دراسة لغة الرواية، هي تأثير اللغوي الروائي على الوظيفة التي تشغلها بعض الحروف والأصوات في اللغة. فحشلاً - لكن - فهو كذا نعلم للإستدراك، وإعادة ما يكون بين المشترك والمشتدك به علاقة معنوية كالضدية أو المفارقة، بحيث لا يتعدى - وحده المعنى - أما في الرواية - كما يدل النص - فإن وظيفة هذا الحرف تتعدى (وحدة المعنى) إلى (وحدة الدلالة).

ولقد واهم نجيب محفوظ بين الطابع الرمزي للرواية والطابع الشرعي للغة السردية، فمن أخص خصوصيات الدلالة الرمزية التكيف، والإحالة، والغوض اللفي، والتكثيف، وهي بعينها خصوصيات التعبير الشرعي.

ولعل من أهم الوسائل التي ساعدت على صيغ لغة الرواية هذه الصيغة الشعرية تداعيل الألفاظ، وامتزاج الحلم بالرمز بالواقع، والانتكاز على لغة التداخليات في التصوير. ويمكننا أن نجعل هذا الصرخ الشرعي للغة الرواية شكلاً من أشكال (الأسلية) في مصطلح سافستين. وهي تتسدرج ضمن التهجين القصدي الذي هو طريقة من طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية.

ومن آيات الحدادثة في هذه الرواية أن اللغة السردية لم تعد تكفي فيها بحدود الكلاسيكي المحصور في النص والحكاية وتثر الأحداث، بل تجاوزت ذلك كله ليصبح لها في ذاتها قيمة دلالية كشيء خطرة، بمعنى أنها صارت أداة لكشف ما يدور في الحوار المخارجي من التكرار والبولويما، وبذلك قوى التفاعل وتبادل الأعد والطول بين السرد والحوار.

وومن أهم الظواهر اللغوية التي ينبغي الالتفات إليها في هذه الرواية ما يصرف باسم (جملة اللحن السريسي) وهي تلك الجملة أو العبارة التي تلتاح القاري وتختلج مواقف متشابهة في

الرواية. وهي ذات قيمة درامية عالية، من حيث تعميق دلالتها الرمزية للسباق الروائي. ولا يفهم مرموز هذه الجملة إلا من خلال تلك السباق، لأنها صادرة عنه وملتحمة به أشد التحمل. فكلاً أعاد المجلس وحل الحوارات والنقاش، كانت هذه العبارة المجازية - وهما وهو الظلام قد بدأ يتكلم - وكلما اشتد الحوار الداخلي في نفس آتيس وأرقعه التركيز والتفكير كانت هذه العبارة كذلك: «فاحول عينه إلى الليل».

تكتيك تيار الوحي:

يموشك تيار الوحي في هذه الرواية أن يطغى على سرد الكاتب وهو دائماً تيار وهي آتيس. ولقد أسند الكاتب إليه بطول الرواية لهذا الغرض ذاته، وهو ما يقده للرواية من تكتيكات مختلفة لتيار الوحي. وهو يبدو مسطوفاً في الرواية دائماً، باستثناء الفصل الأول والأخير، وهما الفصلان اللذان يقل فيها تيار الوحي، لفسح المجال لسرد الكاتب، وإن بدت عليه أعراض التهويات في المشهد الأخير من الرواية. وياتر الوحي تكتيكات أربعة، هي:

- ١ - المتولوج الداخلي المباشر.
- ٢ - المتولوج الداخلي غير المباشر.

- ٣ - السوصف عن طريق المعلومات المستفيضة.
- ٤ - مناجاة النفس.

ولو نظرنا - في ضوء الأفكار السابقة - إلى (ثرثرة فوق النيل)

نلاحظ ما يلي:
أولاً: استعانة الكاتب بالأشكال المختلفة لتكتيكات تيار الوحي في هذه الرواية. ثانياً: إن أكثر صور هذه التكتيكات تأثيراً ألقوها للرا في بنية هذه الرواية هو المتولوج الداخلي غير المباشر.

ثالثاً: إن تغليب المتولوج غير المباشر على المباشر قد أعطى القاري إحساساً بحضور المؤلف.

وتجيب محفوظ مزج مزجاً فنياً عيباً بين المتولوج الداخلي المباشر والمتولوج الداخلي غير المباشر، ويعد تدفق اللغة من انتباه القاري إلى هذا المزج، فلا يبدرك إلا بصرامة متأنية. ويخرج تكتيكات تيار الوحي بعضها ببعض الأعر، لتكشف عن لا معقولة التداخليات التي تكشف بدورها عن لا معقولة الواقع. ويتجلى لنا من كل ذلك قدرة تيار الوحي على جميع الواقع بالخلم بالرمز من دائرة واحدة، هي دائرة التداخليات الحافظة التي تدور حول مركز واحد هو هنا فكرة الموت.

مزج الوحي باللا وهي:

الحوار الحارجي :

بالرغم من مهارة نجيب محفوظ وحكته وخبرته بإدارة الحوار وحسن توظيفه في خدمة البنية الروائية ، فإن الحوار في هذه الرواية لم يخلُ من بعض الملاحظات التي لا تقلل في الواقع من جماله وحيويته . ولعلنا لاحظنا ، ولعلنا لاحظنا في إحدى الحواريات ثقل عبارة مثل (يا بخت السنين مستقرهم لوق) كما نلاحظ مثل هذا الثقل في قول رجب القاضي :
- آجيرو ... أهدكم بيان أصدح بما تأمرون .

المقارنة :

المقارنة لعمى لغوية ماهرة وذكية بين طرفين : صانع المقارقة وقارئها ، على نحو يقدم فيه صانع المقارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بعمته الحرق ، وذلك المعنى الخفي الذي غالباً ما يكون المعنى الضد ، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة ترتطم ببعضها بعضاً ، بحيث لا يبدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرضيه ليستر عنه ، وملاحظ أن الوصول إلى إدراك المقارنة لا يتم إلا من خلال إدراك التضاد أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكل للنص .

أما المقارنة في السرد ، فيقول الكاتب : وقد أعدت الجلسة بكل ما يلزمها . وما هو عم فيه يؤذن لصلاة الحروب ! وأحسب أن أذان الحسب ليس حيلة لبسان زمن الصعدت أسساً ، بل إنه يصنع من الجلسة التي أصقلت - يكل لوازما) مقارعة تمهد للسائق .

هكذا لعبت اللغة دور البطولة في هذه الرواية ، فسمت بأبدية اثر الروائي التي تتعاون مع ثقافته الفنية الخاصة . والملك ، فإن الخصبة الحقيقية التي تحصل بقراءة هذه الرواية قراءة واعية إنما مرجعها إلى توظيف اللغة باعتبارها أداة الإبداع الأدبي الأولى ♦

عن مجلة البيان - الكويت
يناير ١٩٨٩

نجيب محفوظ رحلة الحارة من المغناه الى المسرات

د . سليمان الشطي

إن هذا مدخلاً أولاً يحاول أن يبرز ما يستصعب على الإنجاز ، لأن وراء هذا كله رحلة كبرى ، امتدت زمناً فلو كانت أن تلامس الستين عاماً ، واقتربت من حيث الكم إلى تحسين كتاباً . لقد قدمت هذه الرحلة نقلة نوعية ضخمة في مسار الرواية العربية ، فقد أسهم في إعطائها مكانة متميزة وأدخلها في صلب التيار الأدبي العربي المعرف به فانتقلت من كونها نشاطاً هامشياً في حياة الأدباء إلى البؤرة لتصبح محوراً لحياة أدب كاملة ، وحده ، نجيب محفوظ ، الذي تقل أهم الروائي من أهمش ليحمله حورا حياته كلها ، ولم يكن اختياراً عشوائياً ولكنه اختيار عقلاني ، فقد كان وتنتد يكتب بعض الدراسات ، بل يستعمل لتقديم رسالة « الماستير » في الفلسفة ، ولحققة صفاء وحسم أثق كل هذا جانباً واختار أهم الروائي ، والاختيار وحده لا يصنع أبداً أو يخلق التميز . ولكن من تحصيل الحاصل أن نقول الموهبة إذا لم تضاف إلى هذا الأخلاص

إن اجتياز السبب الأول للدخول في عالم نجيب محفوظ يمكن أن يبدأ من القمة السامقة التي تواجه لضاء المعرفة حيث ولتان من ولتان من الرؤية أشمل وأعظم . ولتان من تلك المقومات التي رأيت فيها لجنة جاذبة تويل مدخلاً لتقول كلمتها : « لقد رأيت فيه مطورا للغة في الأدب والثقافة العربية » وأضالفت ، مستدركة د أن أعماله تتحدث إلى العالم كله ، أما أدبه فمتد الرحلة التاريخية وهو يوسر إلى المجهتص الحديث ، فكانت رواياته معصورة للبيئة الشعبية ، زائق الملحق مسرح يجمع حشداً متباينة من الشخصوس ، أما الثلاثية فقد تناولت أحوال وتقلبات أسرة مصرية - جامعة بين العناصر الذاتية ، وارتباط تصوير الأشخاص بالظروف والفكرة الاجتماعية والسياسية . وتقدم (أولاد حارتنا) الجيل الأول من القيم الروحية ، بينما قدمت (فرقة فوق النيل) محاورات فنية مبتكرة على حقالة الحقيقة والوهم ويتخذ النص شكل تعليق على المناخ الفكرى في البلاد ، على

تدعشنا هذه المهارة الفاتكة من الكاتب في التلاعب الفني بيسار الوعى عملاً في المزج المصيب بين لغة البقطة والحلم أو المزج بين الوعى واللا وصى لتخليق أفكار عميلة ، تتندد الواقع وتكشف عن فساده ، فسمارة بهجت تنهم مصطفى راشد يائه يرب بالطلق من المشولة ، ويحبها مصطفى بسخرية بأن المشولة سبيل الكثيرين للهروب من المطلق .

ويقدم تيار الوعى هنا على ثلاثة أشياء هي : المقابلة السلوكية ، أى مقابلة سلوك سمارة ومصطفى (الجدال والتقاش) بسلوك أنيس (التفرغ للوجوه) والإنصراف عما يراه هو - وهو المسطور - مهارتات ! ثم المقارنة المعنوية في عبارة (والخيام الذي كان مدرسة . .) ثم ظهور تيار الوعى في عبورية الحلم أو التوسم في العبارة الأخيرة (وقد قال في آخر لغاه . .) التي تلوح بعتق الواقع وتقصير سخرية مرة من مقابلة صورة الواقع للتخيلة للتعليم . ثمة مسألة أصيرة هي احتشاد الرموز اللغوية في لغة تيار الوعى ، وهي رموز تجسد تيار الوعى كالمواجس تسارة أو الملهيان تارة ثنائية أو الكابوس تارة ثالثة . وفي كل هذه الصور تصبح تلك الرموز وسيلة لغاية واحدة هي التعبير عن الملاك .

الواشي لقد تعاضلت هذه كلها لتجعل منه المبرع وجدان هذه الأمة في نصف قرن ، لقد رصد وعاش التغييرات السياسية والأزمات الفكرية والفنية والفلسفية الاجتماعية لقد كان مؤرخاً من نوع خاص ، لقد صور البيئة ووصف قضاياها ، وتمثل مناجيات البشرية بعد مشاركة صميمه ، ولكن بدقته وحساسيته أن يصل إلى نقتل النكهة الخاصة التي تميز تلك البيئة . استطاع أن يتقلد مراحل تطوره من حلم التاريخ حتى وصل إلى روح جزئيات الواقع ، واصلا معها إلى مرحلة التأمل .

لا شك أنها كانت رحلة طويلة مضنية ومتصددة ل مسارها ، يصعب أن نتصورها في حيز ضيق من الحديث ولكن لمة وجهين يطلان علينا بوضوح يمكن أن يكونا بداية للمجهود الذي يريد أن يصل إلى الخطوط الأولى .

إن تلمس خطوط هذا النوع من الرحلات والجرى ورامها يحتاج إلى مرافقتها منذ البداية ، وأنها لبداية جديدة بأن ينظر إليها ، وينفض الغبار عنها لتكون مدخلا أولاً وهادياً ، فالبداية الفكرية بدأت معه منذ أمسك قلماً ، ففى تلك اللحظة البعيدة في أوائل الثلاثينيات كتب مقالة في مجلة « المجلة الجديدة » اغسطس ١٩٣٦ ، تنبئ لنشأتها أساساً سيرافقه في مسيرته الفنية بعد ذلك فقد حدد فيها وبدقة المدخل الفكرى الرئيسى لأدبه ، والمتمثل بهذا التقابل بين الأرض والسما ، أو ما يمكن أن نسميه بمشكلة الإنسان السماوية والأرضية . ويؤكد هذا المم الذى يشغله في مقاتلين كتبها في يناير ومارس ١٩٣٦ في المجلة نفسها حيث يستعرض مشكلة السواء

ونظرات الفلسفة الاجتماعية والصوفية المناقشة لفكرة الألوهية ، وجاء تعليقه الأخير كاشفاً ومبشراً عن دخليته وموقفه حينئذى أن البراهين العقلية - مع حبها - لا تبلغ بالإنسان إلى درجة الاعتقاد الحقيقي وإنه ، أى نجيب محفوظ ، بعد الاطلاع عليها ظل كما هو أو حيث كان من الفلق الاضطراب ، أما الرأى الصوفى فإن الإنسان يفت حيله مكثف الأذى لأنه حياة لا يشعر بها إلا من يحياها ، ولكن تجربته - أى الصوفى - تشمل الحياة بأسرها ، وسنجد بعد ذلك أن (الحمزاوى) في ختم روياته (الشحاذ) سيغيب تماماً في هذا العالم باحثاً أو منساقاً وراء تجربته ، مضجياً بحياته ، ولعل حيره (كمال) أية من كونه وقف عند الدليل العقل .

وفى ختام تلك المقالة يؤكد أن الله فوق كل برهان ، ولا دليل ولا حيلة للإنسان في الإيمان أو الأتكال له ، ولكن يبقى إيماننا الطيمى الذى يجعلنا نقف ونفكر كل جليل وجليل في النفس والكون .

لقد قال نجيب محفوظ هذا سنة ١٩٣٦ ، ليهجر الكتابة المباشرة إلى الإبداع ، ولكنها كانت معه تراقفه وتسكته في رحلته ، وتقدس في خلايا أعصائه ، لقد كانت ركيزته أساسية يقيم من خلالها في روياته (أولاد حارتنا) (والطريق) وغيرها .

الإيمان والعلم والاشتراكية :

ويقدم نجيب محفوظ وهو على قمة رحلته شهادة تكمل الرأى السابق وتؤكد ، فى رسالة يخاطب فيها الباحث

الدكتور محمد حسن عبد الله (مجلة البيان - مارس ١٩٧٣) يقول شخصاً رحلته الباحثة عن طريق « إن قلى يجمع بين التطلع للآمال وبالعلم بالآثار للاشتركية » ، إن هذه الثلاثية : التطلع للآمال والإيمان بالعلم وإشار للاشتركية - تقدم المراكز الفكرى الذى يساعدنا على الفهم الدقيق لأعماله ، لقد دار حول هاتين القضيتين الأساسيتين اللتين تحمضان الإنسان ، الأرض بمشكلاتها ، وقد جسدها كل أعماله الواقعية ، ونزوع الإنسان نحو المطلق ، وتجوهرت في أعماله الأخرى ، ولا يقل هذا أن هلمين متجاوران ، ولكنها متداخلان بشكل لا يمكن الفصل بينهما ، ويتحدان أحياناً في النفس الواحدة (سعيد مهران) في اللص والكسلاف ، وصابر في (الطريق) على سبيل المثال لا الحصر .

إن هذه الموم جسدها في شخصيات وأحداث ، وورد معها التاريخ لتحرك . إن هاتين الركيزتين يمكنهما تهيئ مهمته النظر في أدب نجيب محفوظ والوصول إلى دقايقه ، وتصبح الرؤية إليه ليست محصورة في المسار التاريخى ، ولكن في تمثل الأرضية الفكرية ، التى سار عليها ، وإلى تجاوت في هذه المراحل كلها ، وإذا كانت القضية الاجتماعية كانت الأبرز والأوضح في الشطر الكبير من مسيرته الفنية ، فإن الوجه الأخرى والكامل والمتعلق بالقضية الميتافيزيقية كان متواجداً يتوارى قليلاً ولكنه لا يتلاشى ، ويظل براسه وهو غارق في خضم الواقع .

ثمة تقسيمات معروفة حدها الناظرين في أدب نجيب محفوظ ، فميزوا بين عطلات ذات عسوط واضحة ، وهذه التقسيمات كانت تلاحظ أنه بدأ كتابته الروائية من استحياء التاريخ ، فكانت روياته : عبث الأقدار - رادويس - قفاح طيبة ، وحولها بعض قصص المجموعة الأولى : همس الجسونس . وهذا الروايات كانت تستنصر التاريخ القديم لتأكيد الشعور الوطنى ، وتدعو للحرص على الروح العامة .

الواقعية .. كموضوع وأطر

ويتنقل من الجو التاريخى إلى الواقع في صورته المباشرة وتبدأ مرحلة الواقعية موضوعاً وأطاراً فقد كانت أولى روايات هذه المرحلة (القاهمة الجديدة) عام ١٩٤٥ وفيها يقدم ثلاثة من الجليل الجليل ، وهم من الطبقة الوسطى التى أخذت تبحث لها عن طريق ، وهم لا يراهمون المحتل فقط ولكنهم يقدمون طبقة إجتماعية آزاء طبقة ويحملون معهم فكرة النضال الاجتماعى والسياسى ، فتواجهه المتقابلون فكرراً الاشتراكى والإسلامى - ومن حولهم تلمع النشطاء يحكم الوضع الإجتماعى المقعد . في « خان الحليل » (١٩٤٦) يركز عدسه الرؤية غثارا من المدينة الكبيرة أحد أشهر أحيائها القديمة ، ومن مناجياتها أحمد عاكف ابن الطبقة الوسطى ، المولود الذى سحقه واقع المدينة الكبرى ، فلاذ بالضى الشعى ، وهناك يجب فتاة ولكن انظرنا تجمعه لا يخرج عن حيز السلية .

ضاق المكان واتسعت الرؤية :

وفي (زقاق المدق) ١٩٤٧ تبرز لنا الطبقة الشعبية ، بقل نظره على مجتمع زقاق كامل ، لقد ضاق المكان واتسعت الرؤية وكبرت دائرة الشخصيات لتشمل سكان هذا الزقاق الذي كان يضيح بحياته الخاصة ، حياة تتصل بجذور الحياة الشاملة ، وتحفظ - إلى ذلك - بقدر من اسرار العالم الخفي من خلاله يقدم العالم الراحل الذي غربت شمس وهو يواجه العالم الجديد الذي كان يبدو أيضاً في أبشع صورة ، ففي الخارج الحرب والاحتلال والفساد ، ولكن الزقاق في داخله يجمع عناصر الهدم وبعض اشارات البناء ، والصراع على أشده .

ونحن نسلم هذا الخط بالثلاثية : بين القصرين - قصر الشوق - العسكرية (١٩٥٦ - ١٩٥٨) ونمثل لنا قدرته على تقديم التنوع والتناقض والشمول في الحدث والشخصية وسط زمن متعدد الدلالة والأشكال ، فالرواية تعرض لثلاث مراحل من حياة اسره أحمد عبد الجواد التاجي بالجناسين ، تقدمنا لنا أصلاً وفرعاً وعلاقات ، وبما مر بها من أحداث وشخصيات ، واتسعت زمناً حتى غطت ما يقارب ثلث قرن .

غطي زمن القسم الأول - بين القصرين - الفترة من ١٩١٧ - ١٩١٩ وفيها تبدو الأسرة وهي تعيش الماضي بقيمة السلبية والايجابية ، فالعلاقة بالماضي تقوم على أساس سيطرة الأب الذي يسلك بحرية التقاليد لاهل بيته ، ولكنه في الوقت نفسه يعيش انقساماً داخلياً . وفي

« قصر الشوق » متابعة للجيل الثاني ، حيث تبرز شخصية الابناء بوضوح وخاصة كمال ، إنه جيل متوتر وقلق لا يملك الثبات والتوازن الذي تحل به الجيل السابق .

ويأتي الثبات والوضوح ، أو على الأقل تبرز بعض الطرق الواضحة مع الجيل الثالث في (العسكرية) ، لقد تحرر هذا الجيل من سيطره الماضي ، وتجاوز القلق والفكرى والتذبذب الاجتماعي . كانت الثلاثية تاريخياً في الرواية والرواية أصبحت تاريخاً .

نقله جديدة :

وبعد الثلاثية توقف فترة ، ثم بدأ الانطلاقة التالية التي لم تتوقف إلى يومنا هذا ، وفيها دفع إلى السطح الجانب الآخر المكمل للفصلية العامة التي ظلت ترافقه وتسكنه ، فإذا كانت الروايات السابقة قد طرحت الموضوع الاجتماعي فإن ما حققها يستكملة بالمشكلة اليتيمية - إن الفكر الذي تشكل مع دارس الفلسفة يبرز بوضوح محتزجاً ومقسداً وجهها من وجوه الصراع الانساني .

إن رواية (أولاد حارتنا) ١٩٥٩ مثلت انعطافه في طريقة المعالجة ، وفي الزاوية التي انضطها الكاتب فتكون عملاً لروايته ، لقد عاد مرة أخرى إلى التاريخ ولكنه تجاوز الجوهر المهود للروايات التاريخية ، لقد انطلق رؤية التاريخ والملاحاة الكبيرة التي تمنحها له ومزجها بنكهة الواقع ، فاستعار جوهر الحياة جاعلاً منها مستودعاً وإطاراً لمتشوى العرض التاريخي . لقد حاول نجيب محفوظ في هذه الرواية الكبير ، أن يحدد

هذه الرحلة الشاقة التي خاضتها البشرية وهي لم تكن رحلة تتحدث عن الماضي ، لأن الحوار حول القيم والعلم أصغر من أصول الثقافة المعاصرة ، لقد جسد تصوره من خلال هذه القضية ، وكانت المسألة الكبرى أن الانسان الحديث قد خرج بمشكلة كبرى ، هي تلك التي سيتمثلها ويتابعها بنضج في أعماله التالية .

واقعية جديدة :

كان لسبوز وسيطرة (الفكرة) وتجوهرها لتكون المحور الأساسي في هذه المرحلة أثره الواضح على طبيعة التناول الفني ، فقد ادخلت في واقعيتها سمات جديدة تعتمد على الرمز والاختزال وحذف التفاصيل الدقيقة مع الإلحاح على جانب واحد في الشخصية ، وجعلها مهيمنة على الجوهر العام . وعندما يتنازع الحادثة أكثر من شخص واحد يقدمها لنا من خلال رؤية كل واحد منهم كما فعل في (ميرامار) التي روى حدثها الواحد أربعة اشخاص .

إن هذه هي الواقعية الجديدة التي أدركت كيفية الفكرة عند الشخصية الانسانية ولم تعد نموذجاً أو غطاء تحقن فيه صفات الأخرى ، فقد هضمت هذه الواقعية التيارات الأدبية الحديثة ومزجت الواقع بالرموز واستخدمت اللغة التعبير ، تلك اللغة التي تصل إلى حد الصورية .

انقطاع السلسلة :

وقد قرّر هذه المرحلة المتماسكة أن تنقطع سلسلتها ، ففي سنة ١٩٦٧ اعتزت الأمة كلها ، فمن

الطبيعي أن يهتز معها هذا الخط . فالأعمال التي أعقبت النكسة وخاصة المجموعات القصصية : (تحت الظلة) و (حكاية بلا بداية ولا نهاية) و (شهر العمل) جاءت لتقدم لنا عالماً محدداً للغة واضحة ، ولكنها غير مفهومة ، إنه قد يعود إلى بعض قضاياها الاجتماعية والفكرية السابقة ، ولكن من خلال هذا العالم المرتبك ، لقد اختفت عبارات الشرح والتعليق وحل محلها الحوار ، بل وصل فيها إلى كتابة الشكل المسرحي ، وكأن المؤلف يشعرنا أن حاجة ملحة تدعو إلى المكاشفة .

ولعل أهم ما يميز هذه الرحلة أنه قدم فيها قفزة الثالثة (ملحمة الخرافات) ١٩٧٧ إنها عودة إلى جو الحياة المتعرج بالتاريخ يطل علينا من جديد بمعال (أولاد حارتنا) فالروايات تحكي قصة الأبناء الذين تشتت بهم السبل وإذا كانت (أولاد حارتنا) لنمض فيها بوضوح تطور الفكرة الدينية ، فإن (الخرافات) تستكمل هذا مركزه على نقلها الإنسان في الحياة ، وصراعه مع القوة والبطش ، وتطلعه إلى العدل والسعادة مستعداً في هذا على أفكاره النافعة منه .

هذه أطراف من رحلة عظيمة ، تابعت مراحلها التي نجد من اللازم التأكيد على أنها لم تكن حلقات تتواصل فيها بينها تواصل تلامس أو مجاورة أو أن بعضها يُسلم إلى الآخر ، ولكنها تتداخل وتتمازج لأنها خصائص وتوجهات بدأت معه ونمت ونضجت فقدمت لنا نظره شاملة ومكتملة ♦

مجلة « العربي » - يناير ١٩٨٩

روايته «أعلى المدينة» أرتبط
بالأدباء الفرنسيين الذين ولدوا في
الجزائر وعرفوا تحت اسم
«الأقدام السوداء» مثل البير
كاسي وماري كازيميرال. أسا
ميشيل توريني قد ترجم له في
العام الماضي - سلسلة الرواية
«الصحابة» رواية «حدود
البايفك» - ونال جائزة
جونكور عن رواية «ملك
النباتات المائية» وانضم إلى
أكاديمية جونكور في عام ١٩٧٢.

وقد ولد فرانسو نورسييه في عام ١٩٢٧. ومن أشهر رواياته «حكاية فرنسية» عام ١٩٦٩ و «الهدنة» التي نالت جائزة ليمينا عام ١٩٧٠. والتحق بأكاديمية جونكور عام ١٩٧٧. ثم أصبح سكرتيرها والعام الذي يعين اسم الفائز على الصحافة منذ عام ١٩٨٣.

أما روبرت سباتيه فهو من مواليد عام ١٩٢٣. دخل حياة الأدب وهو في السادسة والأربعين من خلال روايته «هود القناب السودي». ومن أهم كتبه «تاريخ الشعر الفرنسي» الذي صدر في عدة أجزاء.

ومن الكتاب الأقل شهرة
هناك التريه سبيل ، وجان
كايرول ، ولكن مبره بازان
يقول رئاسة الاكاديمية منذ عشر
سنوات . وهو كاتب هزير
الانتعاج . يمشي في افسه
انجبت كبار الأدباء مثل عمه
ونيه بازان عضو الاكاديمية
الفرنسية ، نشر روليه الأولى
والأخى في قبضة اليد ، ومن
أهم رواياته « نيران محمد نيرانا
أعصرى » التي تدور أحداثها في
أمريكا اللاتينية .

وكما نرى فإن كل أعضاء
أكاديمية جونغكور من الروائيين
المبدعين . وليس من بينهم ناقد
واحد . مشيلا يحدث في
الاكاديميات الأخرى . وحينئذ
الآن أن نرى اجابيات هؤلاء
الأدباء على الاسئلة التي طرحها
عليهم مجلة لوبوان . وقد تابعت

وقيل إن تعرف كيف أجاب
أعضاء الأكاديمية ، مما إن تقدم
الأعضاء المشرة الذين يكونون
الأكاديمية ، لمن يترشح
الأعضاء المشرة هناك كيثان
أحدها مشهور خارج فرنسا
في فرنسا إلى مالية جروس
المولودة في مدينة أنظر ام
١٩٣٠ . وهي ابنة وزير عدل
بهايك سابق . وقد وجدت
بهايك الأبنية فضيحة من خلال
كتاب عن علاقات المحققين
السنة . ونسم أو يا هنا بترج
الواقعة للتلأؤ . وفا العالمة
من الروايات وثالث عن المديان
إمبراطورية السماء ، جالز
فيها عام ١٩٥٨ . وأصبحت
عضوا في مجلس إدارة جونكور
عام ١٩٧٣ .

أما الكتّابة الثمانية ، فهي
أموند شارل وو . مولودة في عام
١٩٢٠ . ولم تبدأ حياتها الأدبية
سوى عام ١٩٦٦ حين نشرت
روايتها « انثى بالبرميون » التي
نالت عنها جائزة جونغكور في
نفس العام .

أما الأبياء الثمانية من الرجال، فهناك أيضا أدبيات مسروقة. وآخرون أقل شهرة. وتسمى بالهجرة هنا حركة الترجمة الخاصة بين خارج فرنسا، فجميعهم لم يخرج أصحاحا إلى اللغة العربية فمثلا، عليا ميشيل توريني وإي. نويل روبيس. فهذا الأخير معروف لدينا من خلال مسرحية (الحرية)، ولد في مدينة وهران الجزائرية عام 1918. نال جائزة لفييتا عام 1964.

واكاديمية جونكور هي إحدى
الأكاديميات الأدبية التي تتمتع
بتقليد صارمة بما كتبها أعضاؤها
وأهمية. وحيث يتكون مجلس
إدارتها من عشرة أدباء ، يجتازون
سنواتها أسماء الروايات المرشحة
لتجنيب حائزتهم. وفي يوم الاقتراع
في النصف الثاني من نوفمبر ،
يجلسون لاختيار الرواية
الفائزة. وذلك من خلال ست
روايات يتم تصليتها عند
الاقتراع على اسم الرواية
الفائزة.

ونحن نأمل أن يكون هذا الاستطلاع
الأول ، ليس في أنه استطاع أن
يعرف القارئ باسم الفيلسوف
بالمجازة قبل اعلانه باسمه . بل
لأنه قراة في عقل الأكاديمية من
خلال اجابات رد عليها أعضاء
مجلس إدارة هذه الأكاديمية .

وقد انحصرت الاسئلة في
الاتجاهات الثمانية الآتية :

١ - هل تحس ان لك انتباه
أديا ؟

٧ - ماهي الظروف
والملايسات ، التي جعلت منك
كاتباً ؟

٣ - من هو الكاتب الذي أثر عليك ؟

٤ - ما هو أكثر كتبك مبيعا ؟
٥ - من هو كاتبك المفضل ، لئلا

جائزة جونكر القائمة ؟
٦ - في السنوات العشر

الماضية ، من هو الكاتب الذي فاز به ويستحق أن تزهبه ؟

٧ - اي الروايات التي صدرت
أخيرا أقرب اليك ؟

٨ - مارايك في الموسم الثقافي
الجليد لعام ١٩٨٨ .

قراءة
في عقل
ووجدان
أكاديمية جونكو

اعداد : م . ق

لیم بفکر اعضاء اکادمیہ
جونکور الادبیہ ؟

هذا هو عنوان الاستطلاع الذي أجرته مجلة لوسوان يوم السابع من نوفمبر ١٩٨٨. أي قبل إعلان اسم الفائز بجائزة جاكوركو بسمة أحم. وهي أهم جائزة أدبية تمنح في الأدب الأوروبي الحديث منذ خمسة وثمانين عاما. كما أنها الجائزة الأدبية الثانية في العالم بعد جائزة نوبل. لكنها تفقد أهميتها خارج حدود الأدب الفرنسي لأنها في المقام الأول مصنوعة من أجل الأدب المكتوب بالفرنسية.



الاجابات حول السؤال الأول حول احساس اى من هؤلاء الكتاب عن اهتمامهم الأدبية . حيث قال بازان أنه يحس أنه ينتمى إلى المقام الأول إلى أكاديمية جوتنكور . أما دانييل بولانجيه وجان كايرو ، وروبيس فقد تقرأ أهم ينتمون إلى المقام اثنى . إلا أن فرانسواز جويس ، والتدريه ستيل قد ذكر أن لها اهتمام اثنى . بينما اتفق تورييه مع بازان على أنه ينتمى إلى جوتنكور . الأكاديمية والجلدور . تلك الجلدور التي اسمها الاخرون جوتنكور في أواخر القرن التاسع عشر . وكان أول عضو فيها اميل زولا وبي دي موبسان وايغان توجتيف والفونس مويه .

أما السؤالان الثالث والثالث حول الظروف التي صنعت من كل هذه الاسماء كتابا : من هو الكاتب الذى اثر عليه . حيث جاء أسماء كتاب القرن التاسع عشر في المقامه مثل جوستاف فلوير وبستدال وتولستوى ويلزاد . أما أكثر الأدباء فقد أطلقوا على أسماء بعضها من القرن العشرين مثل اندريه جيد ولوى اراجون وجان جيراردوا والمير كاسي وبول سوران . والملاحظ أن أغلب هذه الاسماء فرنسية الجنسية .

ولها يتعلق بشأن التحول في حياة الكتاب . فقد اعترف الكثيرون أن سنوات الحرب العالمية الثانية لعبت دورا في حياة كل منهم . وانهم ادهوا أدهم حين وقعت باريس تحت الاحتلال الفرنسى .

ويقول هيرفيه بازان أن أكثر رواياته ميمما هي كتابه الأول « الألفى في قبضة اليد » الذى ترجم إلى أربع وثلاثين لغة . وكان أكثر كتب بولانجيه ميمما هو « اضرب بالكهرباج » ، « دياح كتاب » « دود الطبل السويدي » « لروبير ساباتيه ألقى ميمما الكتب . أما أسل هذه الكتب ميمما فهو « الامارة » وهو عبارة عن دواصة

وكما اشرفنا ، فإن الهدف الاساسى من هذا الاستطلاع هو معرفة اسم الفائز قبل أن يجتمع اعضاء أكاديمية . وقد حاول الاستطلاع ايضا معرفة اسم الرواية الفائزة . جمدًا من خلال السؤال السابع : « اى الروايات التي صدرت اخيرا ألحقت اليك ؟ » . وقد أدرك البعض غيت السؤال فرفض الاجابة عليه . بينما رجع البعض الآخر بيه سلامه تيه دون أن يشير أن هناك تميزا معينا لرواية عن اخرى . حيث قام برص مجموعة من الروايات كما فعل فرانسوا تورييه حين اختار روايات كل من برنار لوى وميشيل بروهو وروسو وكتاب آخرين .

وبينا رأى البعض أن الموسم المثالى الجديد لا يأتى به . فإن البعض الآخر قد يخلل سمات هذا الموسم حيث شهد ما سمى بالرواية الحرة . ويرى بازان أنه موسم جاد شهد ابتداعات جديدة عن حياة كل من بوليفر ويوتكين ودراسة عن فرينان سيلين .

ومن خلال اجابة السؤال الأخير تأكد أن اريك اورستا هو المرشح الأول لنيل جائزة جوتنكور لعام ١٩٨٨ مع روايته « المعرض الاستعماري » . وقد تحقق هذا التنبؤ بالفعل .

الأكاديمية ، وهو صاحب صوتين حادة عن الاقتراح ، فقد رشح روايتين هما « للمرض الاستعماري » لاريك اورستا . ثم « آخر أيام بوليفر » لبرنار هنرى لوى . وأكد تورييه أنه يفضل ايضا رواية اورستا مع روايات اخرى مثل « محبة لاسى » لفرانسوا اوليفيه روسو . بينما اضاف اندريه لاول مرة . بينما اضاف اندريه ستيل رواية اخرى هي « شعرة حل الثبر » ليسور جوتنوي .

وعن الكتب المفضل والفائز بجائزة جوتنكور خلال السنوات العشر الماضية ، اختلف معظم الآراء على رواية « ليلة القدر » من تأليف الطاهر بن جلون . ثم جاء كل من دومنيك فرنانديز ومارجريت دوراس في المقام الثالث بروايات مثل « بين يدى الملك » و « الصالح » . أما باتريك موديانو صاحب رواية « شارع الحواشيت للعتة » فقد حصل على أصوات أقل .

وقد تباينت بعض الاجابات فيما يتعلق بهذا السؤال . فمن اذيع يرى أن اختار الأدباء الفائزين ليس سوى مثلية وثقافة روائية أصبحت متشابها . بينما يملن أكثر على غير معروف بلغة هذه الاختيارات التي تمت .

حول الشعر . واكدت فرانسواز ملبية جويس أن أكثر ميمما هو « منزل السورق » . ويغسل تورييه ان روايته « الحياة الشوخته » قد باعت مليون نسخة وترجمت إلى ست وعشرين لغة رغم أنها تلخص لروايته « حدود المحيط الهندى » . ويرى إيمانويل روبلي أن مسرحيته « لمن الأخيرة » هي أكثر أعماله ميمما خاصة في المسرح .

وفي اعطى أن الاستطلاع قد تم من أجل معرفة اسم الكاتب المفضل فوزه بجائزة جوتنكور في عام ١٩٨٨ . وليس غريبا أن الاستطلاع قد صنع بذلكه شديد . ويجعل لشاره يستف فعلا اسم الفائز ، لينت رفض حصة اعضاء الأكاديمية على هذا السؤال . لسان رئيس



Jean Cuvillier

١٠٨
١٠٩
١١٠
١١١
١١٢
١١٣
١١٤
١١٥
١١٦
١١٧
١١٨
١١٩
١٢٠
١٢١
١٢٢
١٢٣
١٢٤
١٢٥
١٢٦
١٢٧
١٢٨
١٢٩
١٣٠
١٣١
١٣٢
١٣٣
١٣٤
١٣٥
١٣٦
١٣٧
١٣٨
١٣٩
١٤٠
١٤١
١٤٢
١٤٣
١٤٤
١٤٥
١٤٦
١٤٧
١٤٨
١٤٩
١٥٠
١٥١
١٥٢
١٥٣
١٥٤
١٥٥
١٥٦
١٥٧
١٥٨
١٥٩
١٦٠
١٦١
١٦٢
١٦٣
١٦٤
١٦٥
١٦٦
١٦٧
١٦٨
١٦٩
١٧٠
١٧١
١٧٢
١٧٣
١٧٤
١٧٥
١٧٦
١٧٧
١٧٨
١٧٩
١٨٠
١٨١
١٨٢
١٨٣
١٨٤
١٨٥
١٨٦
١٨٧
١٨٨
١٨٩
١٩٠
١٩١
١٩٢
١٩٣
١٩٤
١٩٥
١٩٦
١٩٧
١٩٨
١٩٩
٢٠٠
٢٠١
٢٠٢
٢٠٣
٢٠٤
٢٠٥
٢٠٦
٢٠٧
٢٠٨
٢٠٩
٢١٠
٢١١
٢١٢
٢١٣
٢١٤
٢١٥
٢١٦
٢١٧
٢١٨
٢١٩
٢٢٠
٢٢١
٢٢٢
٢٢٣
٢٢٤
٢٢٥
٢٢٦
٢٢٧
٢٢٨
٢٢٩
٢٣٠
٢٣١
٢٣٢
٢٣٣
٢٣٤
٢٣٥
٢٣٦
٢٣٧
٢٣٨
٢٣٩
٢٤٠
٢٤١
٢٤٢
٢٤٣
٢٤٤
٢٤٥
٢٤٦
٢٤٧
٢٤٨
٢٤٩
٢٥٠
٢٥١
٢٥٢
٢٥٣
٢٥٤
٢٥٥
٢٥٦
٢٥٧
٢٥٨
٢٥٩
٢٦٠
٢٦١
٢٦٢
٢٦٣
٢٦٤
٢٦٥
٢٦٦
٢٦٧
٢٦٨
٢٦٩
٢٧٠
٢٧١
٢٧٢
٢٧٣
٢٧٤
٢٧٥
٢٧٦
٢٧٧
٢٧٨
٢٧٩
٢٨٠
٢٨١
٢٨٢
٢٨٣
٢٨٤
٢٨٥
٢٨٦
٢٨٧
٢٨٨
٢٨٩
٢٩٠
٢٩١
٢٩٢
٢٩٣
٢٩٤
٢٩٥
٢٩٦
٢٩٧
٢٩٨
٢٩٩
٣٠٠
٣٠١
٣٠٢
٣٠٣
٣٠٤
٣٠٥
٣٠٦
٣٠٧
٣٠٨
٣٠٩
٣١٠
٣١١
٣١٢
٣١٣
٣١٤
٣١٥
٣١٦
٣١٧
٣١٨
٣١٩
٣٢٠
٣٢١
٣٢٢
٣٢٣
٣٢٤
٣٢٥
٣٢٦
٣٢٧
٣٢٨
٣٢٩
٣٣٠
٣٣١
٣٣٢
٣٣٣
٣٣٤
٣٣٥
٣٣٦
٣٣٧
٣٣٨
٣٣٩
٣٤٠
٣٤١
٣٤٢
٣٤٣
٣٤٤
٣٤٥
٣٤٦
٣٤٧
٣٤٨
٣٤٩
٣٥٠
٣٥١
٣٥٢
٣٥٣
٣٥٤
٣٥٥
٣٥٦
٣٥٧
٣٥٨
٣٥٩
٣٦٠
٣٦١
٣٦٢
٣٦٣
٣٦٤
٣٦٥
٣٦٦
٣٦٧
٣٦٨
٣٦٩
٣٧٠
٣٧١
٣٧٢
٣٧٣
٣٧٤
٣٧٥
٣٧٦
٣٧٧
٣٧٨
٣٧٩
٣٨٠
٣٨١
٣٨٢
٣٨٣
٣٨٤
٣٨٥
٣٨٦
٣٨٧
٣٨٨
٣٨٩
٣٩٠
٣٩١
٣٩٢
٣٩٣
٣٩٤
٣٩٥
٣٩٦
٣٩٧
٣٩٨
٣٩٩
٤٠٠
٤٠١
٤٠٢
٤٠٣
٤٠٤
٤٠٥
٤٠٦
٤٠٧
٤٠٨
٤٠٩
٤١٠
٤١١
٤١٢
٤١٣
٤١٤
٤١٥
٤١٦
٤١٧
٤١٨
٤١٩
٤٢٠
٤٢١
٤٢٢
٤٢٣
٤٢٤
٤٢٥
٤٢٦
٤٢٧
٤٢٨
٤٢٩
٤٣٠
٤٣١
٤٣٢
٤٣٣
٤٣٤
٤٣٥
٤٣٦
٤٣٧
٤٣٨
٤٣٩
٤٤٠
٤٤١
٤٤٢
٤٤٣
٤٤٤
٤٤٥
٤٤٦
٤٤٧
٤٤٨
٤٤٩
٤٥٠
٤٥١
٤٥٢
٤٥٣
٤٥٤
٤٥٥
٤٥٦
٤٥٧
٤٥٨
٤٥٩
٤٦٠
٤٦١
٤٦٢
٤٦٣
٤٦٤
٤٦٥
٤٦٦
٤٦٧
٤٦٨
٤٦٩
٤٧٠
٤٧١
٤٧٢
٤٧٣
٤٧٤
٤٧٥
٤٧٦
٤٧٧
٤٧٨
٤٧٩
٤٨٠
٤٨١
٤٨٢
٤٨٣
٤٨٤
٤٨٥
٤٨٦
٤٨٧
٤٨٨
٤٨٩
٤٩٠
٤٩١
٤٩٢
٤٩٣
٤٩٤
٤٩٥
٤٩٦
٤٩٧
٤٩٨
٤٩٩
٥٠٠
٥٠١
٥٠٢
٥٠٣
٥٠٤
٥٠٥
٥٠٦
٥٠٧
٥٠٨
٥٠٩
٥١٠
٥١١
٥١٢
٥١٣
٥١٤
٥١٥
٥١٦
٥١٧
٥١٨
٥١٩
٥٢٠
٥٢١
٥٢٢
٥٢٣
٥٢٤
٥٢٥
٥٢٦
٥٢٧
٥٢٨
٥٢٩
٥٣٠
٥٣١
٥٣٢
٥٣٣
٥٣٤
٥٣٥
٥٣٦
٥٣٧
٥٣٨
٥٣٩
٥٤٠
٥٤١
٥٤٢
٥٤٣
٥٤٤
٥٤٥
٥٤٦
٥٤٧
٥٤٨
٥٤٩
٥٥٠
٥٥١
٥٥٢
٥٥٣
٥٥٤
٥٥٥
٥٥٦
٥٥٧
٥٥٨
٥٥٩
٥٦٠
٥٦١
٥٦٢
٥٦٣
٥٦٤
٥٦٥
٥٦٦
٥٦٧
٥٦٨
٥٦٩
٥٧٠
٥٧١
٥٧٢
٥٧٣
٥٧٤
٥٧٥
٥٧٦
٥٧٧
٥٧٨
٥٧٩
٥٨٠
٥٨١
٥٨٢
٥٨٣
٥٨٤
٥٨٥
٥٨٦
٥٨٧
٥٨٨
٥٨٩
٥٩٠
٥٩١
٥٩٢
٥٩٣
٥٩٤
٥٩٥
٥٩٦
٥٩٧
٥٩٨
٥٩٩
٦٠٠
٦٠١
٦٠٢
٦٠٣
٦٠٤
٦٠٥
٦٠٦
٦٠٧
٦٠٨
٦٠٩
٦١٠
٦١١
٦١٢
٦١٣
٦١٤
٦١٥
٦١٦
٦١٧
٦١٨
٦١٩
٦٢٠
٦٢١
٦٢٢
٦٢٣
٦٢٤
٦٢٥
٦٢٦
٦٢٧
٦٢٨
٦٢٩
٦٣٠
٦٣١
٦٣٢
٦٣٣
٦٣٤
٦٣٥
٦٣٦
٦٣٧
٦٣٨
٦٣٩
٦٤٠
٦٤١
٦٤٢
٦٤٣
٦٤٤
٦٤٥
٦٤٦
٦٤٧
٦٤٨
٦٤٩
٦٥٠
٦٥١
٦٥٢
٦٥٣
٦٥٤
٦٥٥
٦٥٦
٦٥٧
٦٥٨
٦٥٩
٦٦٠
٦٦١
٦٦٢
٦٦٣
٦٦٤
٦٦٥
٦٦٦
٦٦٧
٦٦٨
٦٦٩
٦٧٠
٦٧١
٦٧٢
٦٧٣
٦٧٤
٦٧٥
٦٧٦
٦٧٧
٦٧٨
٦٧٩
٦٨٠
٦٨١
٦٨٢
٦٨٣
٦٨٤
٦٨٥
٦٨٦
٦٨٧
٦٨٨
٦٨٩
٦٩٠
٦٩١
٦٩٢
٦٩٣
٦٩٤
٦٩٥
٦٩٦
٦٩٧
٦٩٨
٦٩٩
٧٠٠
٧٠١
٧٠٢
٧٠٣
٧٠٤
٧٠٥
٧٠٦
٧٠٧
٧٠٨
٧٠٩
٧١٠
٧١١
٧١٢
٧١٣
٧١٤
٧١٥
٧١٦
٧١٧
٧١٨
٧١٩
٧٢٠
٧٢١
٧٢٢
٧٢٣
٧٢٤
٧٢٥
٧٢٦
٧٢٧
٧٢٨
٧٢٩
٧٣٠
٧٣١
٧٣٢
٧٣٣
٧٣٤
٧٣٥
٧٣٦
٧٣٧
٧٣٨
٧٣٩
٧٤٠
٧٤١
٧٤٢
٧٤٣
٧٤٤
٧٤٥
٧٤٦
٧٤٧
٧٤٨
٧٤٩
٧٥٠
٧٥١
٧٥٢
٧٥٣
٧٥٤
٧٥٥
٧٥٦
٧٥٧
٧٥٨
٧٥٩
٧٦٠
٧٦١
٧٦٢
٧٦٣
٧٦٤
٧٦٥
٧٦٦
٧٦٧
٧٦٨
٧٦٩
٧٧٠
٧٧١
٧٧٢
٧٧٣
٧٧٤
٧٧٥
٧٧٦
٧٧٧
٧٧٨
٧٧٩
٧٨٠
٧٨١
٧٨٢
٧٨٣
٧٨٤
٧٨٥
٧٨٦
٧٨٧
٧٨٨
٧٨٩
٧٩٠
٧٩١
٧٩٢
٧٩٣
٧٩٤
٧٩٥
٧٩٦
٧٩٧
٧٩٨
٧٩٩
٨٠٠
٨٠١
٨٠٢
٨٠٣
٨٠٤
٨٠٥
٨٠٦
٨٠٧
٨٠٨
٨٠٩
٨١٠
٨١١
٨١٢
٨١٣
٨١٤
٨١٥
٨١٦
٨١٧
٨١٨
٨١٩
٨٢٠
٨٢١
٨٢٢
٨٢٣
٨٢٤
٨٢٥
٨٢٦
٨٢٧
٨٢٨
٨٢٩
٨٣٠
٨٣١
٨٣٢
٨٣٣
٨٣٤
٨٣٥
٨٣٦
٨٣٧
٨٣٨
٨٣٩
٨٤٠
٨٤١
٨٤٢
٨٤٣
٨٤٤
٨٤٥
٨٤٦
٨٤٧
٨٤٨
٨٤٩
٨٥٠
٨٥١
٨٥٢
٨٥٣
٨٥٤
٨٥٥
٨٥٦
٨٥٧
٨٥٨
٨٥٩
٨٦٠
٨٦١
٨٦٢
٨٦٣
٨٦٤
٨٦٥
٨٦٦
٨٦٧
٨٦٨
٨٦٩
٨٧٠
٨٧١
٨٧٢
٨٧٣
٨٧٤
٨٧٥
٨٧٦
٨٧٧
٨٧٨
٨٧٩
٨٨٠
٨٨١
٨٨٢
٨٨٣
٨٨٤
٨٨٥
٨٨٦
٨٨٧
٨٨٨
٨٨٩
٨٩٠
٨٩١
٨٩٢
٨٩٣
٨٩٤
٨٩٥
٨٩٦
٨٩٧
٨٩٨
٨٩٩
٩٠٠
٩٠١
٩٠٢
٩٠٣
٩٠٤
٩٠٥
٩٠٦
٩٠٧
٩٠٨
٩٠٩
٩١٠
٩١١
٩١٢
٩١٣
٩١٤
٩١٥
٩١٦
٩١٧
٩١٨
٩١٩
٩٢٠
٩٢١
٩٢٢
٩٢٣
٩٢٤
٩٢٥
٩٢٦
٩٢٧
٩٢٨
٩٢٩
٩٣٠
٩٣١
٩٣٢
٩٣٣
٩٣٤
٩٣٥
٩٣٦
٩٣٧
٩٣٨
٩٣٩
٩٤٠
٩٤١
٩٤٢
٩٤٣
٩٤٤
٩٤٥
٩٤٦
٩٤٧
٩٤٨
٩٤٩
٩٥٠
٩٥١
٩٥٢
٩٥٣
٩٥٤
٩٥٥
٩٥٦
٩٥٧
٩٥٨
٩٥٩
٩٦٠
٩٦١
٩٦٢
٩٦٣
٩٦٤
٩٦٥
٩٦٦
٩٦٧
٩٦٨
٩٦٩
٩٧٠
٩٧١
٩٧٢
٩٧٣
٩٧٤
٩٧٥
٩٧٦
٩٧٧
٩٧٨
٩٧٩
٩٨٠
٩٨١
٩٨٢
٩٨٣
٩٨٤
٩٨٥
٩٨٦
٩٨٧
٩٨٨
٩٨٩
٩٩٠
٩٩١
٩٩٢
٩٩٣
٩٩٤
٩٩٥
٩٩٦
٩٩٧
٩٩٨
٩٩٩
١٠٠٠

اغتيال نجيب محفوظ

جاي جلا يشمان

غير المعروف بالمرء لغالبية القراء لذلك فمن الواضح انه لم يتوافر لها الوقت الكافي لأيداع الترجمة لدى محرر كثر ليراجعها ، او الطلب من مصصح خبير ان يقوم بتصحيحها .

فهذا الترجمة تشكل بداية فاشلة لترجمات تفتقر فيها الجندية والأجادة لروايات نجيب محفوظ . فيجب على هـلـين المترجمين ودار المهيما للنشر ان يبذلوا الجهد والوقت اللازمين للوصول الى نتيجة جيدة واثمة عند نشر اى كتاب فذلك امانة في عنقها تجاه المؤلفين والقراء معا ، ولكي يطمئن الجميع الى صدق وصالة الأناج

ولكن لعمرة دار النشر الانجليزية الى نشرت ترجمة ميرامار لقاطمة موشان - محمود عام ١٩٧٨ ، فقد اضطرت هذه الدار الى الاعتماد على شخصين هما ماجد القمص وجون رودنيك للقيام بترجمة الترجمة .

فعل دار المهيما للنشر القيام بنفس العمل بالاعتماد على خبراء لغويين للقيام بترجمة ومجويد النص قبل نشر طبعه ثانية لو لم ذلك . وعند ذلك لقط اكون على استعداد لنقد هذه الرواية التي ليست اقل اهمية من اخواتها في الزرة لنجيب محفوظ

وان في العادة كنتاقله اغض النظر عن المئات والمئات التي قد تعرض لأي عمل قيم ، ولكن عند ما يكون العمل يستوى هذه الترجمة ارى انه من واجب الناقد ان يسلط الضوء على مواطن الضعف والخطأ . فهذه الترجمة يوضعها الحالي ليست كعمل نوال متعة قراءتها صعب فحسب ، بل تفرد الى تيه القارئ الذي يريد الاحساس بأسلوب كتابة الحائز على جائزة نوبل هذه السنة .

واحسب ان الزوجين بحري قاسما بالترجمة تحت وطأة ضيق الوقت ، وانها قد ارادوا ان يطرحوا اى إنتاج ، بصرف النظر عن الجودة وبالقر وقت ممكن ، لأرواء السوق المتعطشة الى اعمال الكاتب الروائي المصرى

الانتصار الى الاحساس الادبي ويتنصه الاسلوب لتئين .

ولسوء الحظ فان عدم سمة معرفتي باللغة العربية لا يؤهلني للحكم الصحيح على مدى اساءة الترجمة . غير انني استطيع ان اقرر بان النص السويدي قد كتب ببركاكة وسطحية وبناثية غير متوازنة مليئة بالتعقيدات والتراكيب الغامضة . ويمكنني اقتطاف كثير من امثلة عرجية من هذا القليل من كل صفحة تقريباً .

وان لأسأل : هل أن رواية ميرامار في الحقيقة كتبت بلغة تصعب ترجمتها ؟ . فان نصها لا يشتمل على كثير من المصنعات البلاغية بحيث تصعب ترجمتها للسويدية .

يمكنني المسارعة بالقول باختصار : ان ايام نجيب محفوظ الحائز على جائزة نوبل باتت معدودة على صعيد سوق النشر . وذلك مرته الى اثنين من اشد المتحمسين له في بلادنا . هما هشام بحري وأولا ايريكسون - بحري . اللذان ترجموا ونشروا من دار المهيما للنشر التي يمتلكانها . رواية محفوظ القصيرة ميرامار .

كانت هذه الترجمة في الحقيقة من الضعيف وركاكة اللغة بحيث ان غالبية القراء اخذوا يشككون في صحة الاكاديمية السويدية بمنحها الجائزة لنجيب محفوظ .

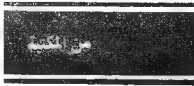
ومن المعروف ان نجيب محفوظ ليس بكتابتى اسلوب اهل رفيع . غير أن ابداعه في كتابه الرواية العربية يتميز في نواحي اخرى اكثر من تميز في الناحية اللغوية او الاسلوب الادبي الجزل . ولو انه لا يفتر الى الاحساس او التسلوب الادبيين . فمن لم يقرأ لنجيب محفوظ سوى ترجمة رواية ميرامار هذه سيلفه انيه بسهولة فيعتقد ان نجيب محفوظ شديد



عن الصفحة الثقافية - جريدة اكسپريس ١٩٨٨/١١/٢٩ تعليق المترجم :

بعد نشر هذه المقالة النقدية لترجمة (ميرامار) المذكورة اعيد نشرها بعد مراجعتها من قبل متخصصين ، ولعل فيها ما اشارت اليه هذه المقالة من ملاحظات على بناء الرواية اللغوي والاسلوبى كما اشارت الى ذلك الناقد سيجريد كاله في مقالها النقدي في صحيفة سفينسكا داچيلادت

مدحت العاني



العالم الروائي عند نجيب محفوظ تأليف إبراهيم فتحي

عرض عبد المجيد شكرى

من المرحلة الفلسفية أو الفكرية انقطاعاً في استمرار عالم القديم؟
○ هل يمكن اعتبار تلك المرحلة من ناحية الرؤية الفكرية والبناء الفني معاً تطوراً جديداً يقدم رموزاً لمسألة الإنسان العامة في العصر الحديث وبشكل جديداً يخرج بالرواية التقليدية من أزمتها؟

○ هل كان عالمه القديم تعبيراً عن علاقات راسخة مستقرة من شخصيات ترتضى أخلاقيات أو معالم نفسية محددة يبنينا عليه الجديد قد جاء تعبيراً عن وضع إنتقال جديد يملؤه الصراع والتفعل النفسى؟

○ هل كان عالمه القديم تعبيراً عن علاقات راسخة مستقرة من شخصيات ترتضى أخلاقيات أو معالم نفسية محددة يبنينا عليه الجديد قد جاء تعبيراً عن وضع إنتقال جديد يملؤه الصراع والتفعل النفسى؟

العالم الروائي عند نجيب محفوظ للتأليف إبراهيم فتحي صدر في طبعته الثانية ولملأ أهم ما صدر عن كاتبنا الروائي الكبير نجيب محفوظ . والكتاب يتناول أعماله الروائية تناولاً جديداً من خلال رؤية جديدة شاملة تعتبر إضافة وأهمية متميزة لما صدر من دراسات نقدية لإبداعات نجيب محفوظ ، وتلك حقيقة أود أن أسجلها قبل أن أبدأ عرض ومناقشة هذا الكتاب القدير الجليل .

● تساؤلات تبحث عن إجابات ●

يبدأ التأليف إبراهيم فتحي دراسته بطرح عدد من التساؤلات فرضت نفسها من بين ثنايا المنهج النقدي الذى إتبعه في تناوله لأعمال نجيب محفوظ هذه التساؤلات يقول :

○ هل يمكن اعتبار المرحلة الأخيرة من إنتاج نجيب محفوظ

قريباً

في مجلة « القاهرة »
أدب وفكر وفن

المسرح

عدد ممتاز



عقوف لا يصور مسألة البرجوازية الصغيرة، وروايته تمسك الأمان بالتقدم كضرورة نابعة من مجرد تعاقب الشئ وتتحقق ليندا المعدلة المجردة الحكيم في طبيعة العالم نتيجة للمناعة الإلهية، وهو مفهوم يختلف كل الاختلاف عن الحقيقة التاريخية القائمة على الصراع الاجتماعي، كما يسجل الناقد إبراهيم فتحي للكتاب الكبير أنه قام خلال أعماله تلك برفض التقييم الإطعامي وجعلت رواياته زائفة بالوطنية وكرامية للظواهر الصارخة للملالات الرأسمالية ومع ذلك يقول أن كرامة الملالات البرجوازية لم تستطع الوصول إلى جسد هذه الملالات وتتجاوز صندورها، وينتهي نقادنا إلى القول بأن

كانت المرحلة القديسة تسج في صير شبكة من العلاقات اللاواقعية خلف الأساليب في سرد التفاصيل السواقعية، فالمعالمات السببية للمرحلة للواقع والمحددة للشخصيات تحوي على تصورات مثالية من الإنسان ومكانه في العالم ..

● اكتشاف وسائل جديدة في التعبير ●

ينتقل الناقد إبراهيم فتحي بعد ذلك إلى مناقشة المرحلة الفكرية الجديدة لتجيب عقوف، فقد حدثت تحولات عديدة على الواقع الاجتماعي في مصر والعالم وكان لابد من وجود متطلبات جديدة لتصوير هذا الواقع وبذلك أخذت موجهة الأهمية لبعض القضايا ومع ذلك تظل الرؤية الفكرية واحدة، والناقد إبراهيم فتحي يؤكد من البداية أننا نقف في هذه المرحلة أيضا بملم نجيب عقوف القديم لكن مع محاولة اكتشاف وسائل جديدة في التعبير، لقد أوشك الإنسان على الانهزام من حل مشاكل الجوع والفقر ليخضع لمناقشة المطلق وما وراء الحقيقة مرزوحا بين العلم التجريبي والحس الصوتي، وقد جاءه

تأويل نجيب عقوف لكل ذلك في المرحلة الأخيرة .. الشحنة .. والطريق .. لكن ليس بعيدا عن درويش زقاني المسك وهو يصرخ :

- يا ست الست يا قاذبية الحجابات أما من هاية ؟

● التقصص العالم القديم والعالم الجديد ●

والعالم القديم والعالم الجديد لسدي نجيب عقوف يلتقيان دائما .. فكرة العدالة والطيب نجدهما في رصاصات بطل اللص والكتاب التي لا تصيب أحدا لكنها تسب مصره هو، وبطل الطريق يحكم عليه بالاشغال الشاقة ويطلق الرصاص على الشحنة ويهرم سرحان البحري على الانتصار، إنه نفس العف الذي نلسمه في بداية وبهاية القاصرة الجديدة بينما نجد « زهرة » فلاحا مبراسا التي تؤمن بالعالم والمساواة والعمل وترفض كل محاولات الطغيان الرجعية للإفخاج بها وتسلم للأشتركي الزائف تجد فيها استمرارا لشحنة زقاني المسك الموس التي لقوها بالعالم الأضر ..

● كارتة الفردية وأخلاص الفردى ●

والمثل من أهم ما أثاره نقادنا إبراهيم فتحي وهو يصمد حديثه عن المرحلة الفكرية الجديدة لتجيب عقوف ما أسماه بكارتة الفردية أو أخلاص الفردى، إن « زهرة » في « مبراس » لم تلت إلى المدينة كصلة تزدهر مع محاولات الحركة العمالية اكتساب الوحي والتنظيم وتحقيق الأهداف لكنها جاءت تبحث من الخلاص الفردى وتلج في إبتلاك مشغل للخصلة، أنه الوجه القديم للكتاب محلا في شحنة ضالع ضال أو لوص تطرده الكتاب .. أو ابن يرسد أن ينجب لها عرايا، أنهم جميعا يتسولون في فريتهم ويصيرهم الخنى مع تلك التي تؤمن بالعمل والشاركة

وبالاشوات، لكنه عالم يرتكز على أسس فكرى محد وبهم محد، والحبكة الروائية منه، حركة القديمت لتجيب نتائج وفقا لخليص مضمر وما يحدث في التها هو التصيب الأخلاقي والسكسرى على سلوك الشخصيت .

● لماذا أبناء الطبقة البرجوازية الصغيرة ●

وينتقل الناقد إبراهيم فتحي إلى مناقشة قضية إختيار نجيب عقوف لأبطال من أبناء الطبقة البرجوازية الصغيرة التي تطلع إلى تحقيق مكاسب ذاتية لما تتمتع في تعلمها، وهل تصلح تلك الطبقة لتمثيل الجاه ثورى نحو تحقيق الاشتراكية والمعدالة الاجتماعية أم كان من الضروري أن يمثل الممم والفلاحون الفقراء وحدهم هذا الانجهد الثورى ؟

والناقد إبراهيم يرفض هذه الفكرة ويقول أن السرد البرجوازية الصغيرة يمكن لم أن يصورا من الأنجهد الثورى بطريقة أكثر اكتمالا والمحققون يستطيعون التعبير عن أكثر أماني الطبقة العاملة تقصدا، كما أنه لا يوجد صراع (ثقى) بدون طبقات كاملة البلور وأمية قلما بكل مصالحها ومع ذلك تجد

وبعد أن طرح الناقد إبراهيم فتحي هذه التساؤلات يبدأ بتلخيص عرض سريع ويتركز واح عبق لما أسماه بملم نجيب عقوف القديم، فهو عالم معمم سكانه من البرجوازية الصغيرة ويزخر بالشخصيات والأبطال والواقف والأسال والاعتناق والنطمور والاختناق، وعالم البرجوازية الصغيرة هو عالم الفردية وقد جاءت أعمال نجيب عقوف حق التلاية مليئة بالصراع بين عالم البرجوازية الصغيرة وتلك والعالم الرسمى المكون من الرأى والانجليز



١١١
● التأمرة ● العدد ٩٢
٩ رجب ١٤٠٩ هـ
● ١٥ فبراير ١٩٨٩ م ●



والحب في السطريق ثم تفقد قلبها ، ومع «زهرة مرامار» و «بشنة» في «الشحاذ»

● مفارقات صارخة ●

وبعد أن يناقش الناقد إيرايم
 يفتح بعض ملامح الاتجاهات
 والجملية في الرواية العربية
 الحديثة والتزعة إلى برزوا
 كرواية الأفكار أو رواية الأشياء يعود
 إلى الحديث بها أسماء هذه الفئات
 الصارخة في المرحلة الجديدة عند
 تنجيب محفوظ ، ففى بعض
 رواياته نجد المأساة القلبية
 تعظم ملامح الشخصية معتمد
 على مستوى كرمى إلى يد
 كتيرا من الجلود الفكرى لملم
 هناك تنجيب محفوظ القديم ، هناك
 أهايا معقولات كثره ، وهناك أهايا
 كسكائية بعد روايتها تحدث
 لشخصيات محددة والاهجاز
 روايتها في مدونة تنجيب محفوظ الفنية
 هواته الرواية المذممة في خلق
 حركة الحياة

● وضوح
● الرموز
● الفكري

وتحت عنوان الرموز الفكرية
ومعارف التكنيك ، وانطلاقاً
من اعتبار المرحلة الأخيرة من
إسراع نجيب محفوظ مرحلة
فلسفية أو فكرية يتصلحت ناقدنا
إبراهيم نصحي عن تلك الرموز
التي يبرز في تلك المرحلة .
وهو هنا يترك نجيب محفوظ نفسه
يقول :

— حين بدأت الأفكار
والإحساس بها يشغلني لم تعد
البيئة هنا ولا الأشخاص
ولا الأحداث مطلوبة لذاتها
والشخصية صارت أقرب إلى
الرمز أو النموذج . والبيئة لم تعد
تعرض بتفاصيلها ، بل صارت
أشبه بالديكور الحديث
والأحداث يعتمد اختيارها على
بلورة الأفكار الرئيسية .

إن ما ذكره نجيب محفوظ
ينطبق بالضرورة على
تلك المرحلة حيث وضوح الرمز
الفكري ، فالرواية كما يقول
الكتاب تستطيع اختراق الحاضر

الطابق فوق السطح لتعبر عن السمات التاريخية والفكرية النموذجية من خلال الملامح النفسية الخاصة ، فترى الدلالات الرمزية متفجرة خلال تراكم المشاعر والوقائع الجزئية والفردية في تنوعها واستلهاها بالتلفعات تقدم صدقا أكثر اكتمالا من أنصاف الحقائق التي يروها شاهد العين .

وحول الرمز والفكرى والواقع
الإنسان يقول النقاد إبراهيم
فني أيضا إن الملاحظة في الفاعل
المزى في عقله الحاشية في المرض
وبين الجوهر الحاشية في كونه
الضرورية في عقله اكتشاف
الحاشية بالفتح ، وهو يؤكد أن
الحاشية مفهوماً في فعل الحاشية
الشخصية والضميمة للضرع
الفكرى والاجتماعي كما يصور
جبال الحاشية الفكرية في واقع عقل
وهو عقل الشخصيات ومن ذلك
لأننا قد نجد الشخصيات
والأحداث حاشية عن أن
تستوحي الدلالة الرمزية أو
نص القضية الفلسفية وتليها في
كبابها وهو يقدم شخصية صابر
وعبدى رواية « مرام » كمثل
تعليم على كمال .

● المونولوج الداخلي
● كأداة فنية

ويتطلب التألق إيهامه نص
بعد ذلك إلى مناقشة الجونولوج
الداعل كأداة في استخدامه
تجنب عطف في رواية
وإيرام، وغيرها من روايات
الرحلة الجديلة من زاوية العلاقة
في التأملات الفكرية للعقود
وتدلق تيار التمدد
الشخصية، تجنب عطف
يقض الجونولوج الداعل إلى لازية
فضاء الواقع، والمدرسة لالز
التشاك في تعترض الجونولوج
الداعل واعتبره أسهل حقيقيا
يتمنا نحو بوع الما وملافة
بالنسبة لشخص (الأ)،
ومركانها، وقد استخدم تجنب
عطف الجونولوج الداعل بمجاعة
جملته يقوم بالبرهنة على
أكثره.

● الحياة ● الموت
● المظلة ●

وفي دراسته الثانية الدقيقه
الأشوار المحسوس الفكرى
للمرحلة الفلسفية الأخيرة
إبداستات نجيب عسوف،
يتحدث الناقد إبراهيم فتى عن
الحياة والموت والمطلق، الحياة
ليست أداة لكنها ترفض غاضب
يسطر على المادة وتنتفيح على
طريق التطور، وما وجبنا أن
نعمل على تحقيق ادمه الحياة محلة
في تطورها هذه لثقل الأصل،
ومى الى تصنع التاريخ الانسان
وراء قبح التقدم والمساوية
والمرقة، وإرادة الحياة لا تسأله
بالإنسان كهدف بل يستخذه
وساحته من أجل التطور فإن
ملايين الضحايا المجهولين منذ
عهد القرد قد رُمق: الإنسان إلى
مرحلة سبائية والفتنة.

والتطور الاجتماعي يرجع إلى
الغالبات والأهداف والنش التي
تجسدها الطبقات والأفراد وتبر
عما ، لكن أرادة الحياة تصظم
في يتعرض سيئها في قوة
دامية ، في جبرية الحياة صارمة
تصت بالأفراد وتكثيرهم
وعظمهم ، والحياة مجسدة والدنيا
مرح عمل - ، غسان الخليل -
وبدا العبدية يتحقق بأن عظم
الدوام إليه أبتش أنواع العظم
كانه لعت - ، السمان والحرف في

● الضرورة في عالم
نعيب محفوظ ●●

ومن الجبيرة والثالية وتراكم المصادفات يقول الناقد إبراهيم ضحى إن معنى التقاد لا يفرون بين اللبنة التاريخية والجبيرة الثالية التي يمتلئ بنصيب محفوظ، وغابت عن هؤلاء أن الضرورة في عالم نجيب محفوظ ليست ما هو عدم الحدوث - وإن لم يكن قد حدث بالفعل نتيجة للارتباطات الداخلية والتناقضات الرئيسية التي تشكل الطبيعة الجبورية للظاهرة الاجتماعية، ولكنها تلقى عندما يتغير حسودته

بالمفعل - نتيجة للفهم والمثل
والمبادئ التضمنية في اراما
الحياة - والمصادفات ليست
الشكل الخارجى الذى تعبر به
الضرورة التى تحدد الاتجاه
الرئيسى العام لتطور الظاهرة
الاجتماعية عن نفسها في الفردى
والجزئى والعرضى بل تعبر عن
مسألة الإنسان الفردى في
الكون .

● الموت كنهية
● حتمية^{١٥}

والخبر الإنسان القوي في
عالم نجيب محفوظ ، مجرد إرادة
للحياة عن النوع ، وهكذا نجد
المصادقات العملية التي لا تخلو
منها رواية من رواياته طريقا
لإعطاء معنى من الضرورة
للعلاقات بين البشر والأفياء ،
وتلك هي طبيعة العالم ،
والإنسان جزء من لغة الوجود
والمسألة الموحدة .

كما يتحدث الناقد إبراهيم
فضي عن الموت كمناسبة فنية
ماسوية لوجود الإنسان ، فتلك
الظاهرة تظل هي روايات نجيب
محفوفة ، وعندما ينفذ كل شيء
ممنه ، ويسطر الميث على معنى
الوجود ، وهو يبرز بشاعة الموت
حيث يصحمن الجسد ويتبدد
وتأكله الديدان ، كما يبرز في
نفس القارئ بشاعة الحياة في
ناحية أخرى مثلة في المرأة الحبيبة
التي يشتهيها الذكر ، إنها ليست
إلا فضائل قليلة تحسب الأعداء
ويؤلا بلا الحائاة والفراتز كريمة
شرها المهب وهو راكز كريمة
يتصب من المأخوئين ... وهنا
يقول الناقد إبراهيم فضي إن من
الواضح أن روايات نجيب
محفوظة لا تتضمن أي إحتفاء بهذا
بيد التحليل لسرديات جسم
الإنسان وتقف عند خصوصيات
الأساسي والشعوري التي يمنحها
المرآة دون أن تكتف بتجسيد تلك
الجسمية . لكانه تجسد تلك
الروايات تتحدث عن كل ذلك
عبر أرباب بشاعة الهالكة الجنسية
للناس ، وعندما تتجنب الجنسية
في حقيقة القول تجسد أن الحياة

الفرقة ظاهرة حضارية وليست حادثة طبيعية ، إنها اكتسب نوعيتها من التفاعلية للحلاقة للفرد وهو يسهم في تشكيل التراث الاجتماعي بكل جوانبه ، وبماية تلك الحياة الفردية في مستواها الاجتماعي بالموت لا يمكن أن تستوعبها فكرة التحلل والاضمحلال الفسيولوجية ، وإرادة الحياة هي التي تخلصنا تشبث بها ، والمطلق في عالم نجيب محفوظ وبداية إرادة الحياة ، هو البقاء بلا جسد أو منطق ، الفلاس المجهول ومهمات الشر . . . والحقيقة المطلقة في روحها القيمة مفارقة للعالم المادي ومنهومة ومتسلطة عليه ، قد دعونا إلى العلم ولا يحيط بها العلم ، ولا نتكفى في الخلوقة المنزلة بل في المشاركة ، وتأتي على التمسك والعزوف عن العالم .

● مفهوم الليبرالية ●

ويقتل ناقدنا إبراهيم نصحي بنا إلى الحديث عن « الليبرالية » في المصطلح الروائي لتنجيب محفوظ ، فهي قد عجزت عن تشكيل الماضي وفقاً لأحداثها مثلاً عجزت « والركسية » عن إعادة تشكيل الحاضر . والليبرالية في روايات نجيب محفوظ تتطلع إلى الاستقلال وسورة ١٩١٩ لم تحتض أبدأ المطالبة بالملكية الدستورية وأبناء تلك الثورة قضاوا على روحها بمشاركتهم في السلطة السديسة والحصول على امتيازات ، ويغفل الناقد إبراهيم نصحي إلى أن القيم الفكرية الليبرالية لم تستند على نماذج لبطل إنجاي بوضع في مركز الأحداث ، وكان العالم الروائي لتنجيب محفوظ قد قطع على نفسه مهدياً ألا يهض في قلبه نماذج للذين يصنعون التاريخ بشكل واع ، ولا جسد في أن القبول بضرورة تصوير البطل الأيعاش في المسجل الأول ، ورفض النماذج السلبية أو تصويرها في الحاضر ، دأنا قول خاطيء ،

ولكن الفرضية العكسية لا تقل خطاً ، وهكذا يخلص الناقد إبراهيم نصحي إلى القول بأن نهاية الليبرالية في عالم نجيب محفوظ مثل بدايتها تلذب في الأحداث الغائصة .

● رموز مصر والمصريين ●

وتحت عنوان « نجوم في العلم الأخضر » يتناول الناقد إبراهيم نصحي موضوع الرمز للشعب المصري في العالم الروائي لتنجيب محفوظ ، فهناك (حميدة) في « زقاق المشق » التي قال عنها نجيب محفوظ أنه عند كتابة الرواية لم يهدف إلى جعلها رمزا لصر ذلك راق له بعد ذلك حيناً اعتبرها بعض النقاد جذيرة بهذا الوصف . . .

وهناك (نوري) في رواية « اللص والكلاب » و (زهرة) في « ميرامار » أما الشخصية الراهمة كرموز فجميات رجلا لا امرأة ، إنها شخصية حارس المجلات في « ثرثرة فوق النيل » ، فهو كما يقول الناقد إبراهيم نصحي رمز حقيقي للمقاومة حيال الضلوع ، لا بدى ما عمره ، ولا يعرف من أين جاء ، وليس له أدرب كقيمة النماذج السلبية السابقة ، « يخدم في الموصاة » منذ أن جاء إلى مرصاه رغم أن الكثير من تناهوا عليها ، بل إنه يقول بزهو « أبا الموصاة » ، لأنى أبا الحيل والفتنفس وإذا سهوت حيا يجب لحظة ، فرقت وجرفها التيار . . .

● مشكلة الزمن ●

وكان من الضروري أن يتناول ناقدنا مشكلة الزمن في المرحلة الفكرية المزمع أن نجيب محفوظ ، فالمشكلة كما يقول تقع في مركز ذلك العالم الروائي ، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بأحداث التميز الجندية ، ونحن نلتقي به متخذاً شكله التاريخي من خلال التجربة الفردية ، لكنه لا يجد نماذج القوى المحركة الليبرالية اجتماعياً وفكرياً في مركز

الصدارة ، بل هي تكن دأنا في أطراف العالم الروائي الغائبة ، وقد توميء الصورة التي يرسمها ذلك العالم لواقع فترة الانتقال إلى الملامح الحقيقية للفترة عن طريق مقابلتها بعض الفلال الهامة والاتجاهات العامة .

وقد عقد الناقد إبراهيم نصحي مقارنة ذكية وأجبة بين مشكلة الزمن في الفترات الانتقالية لدى نجيب محفوظ في « ميرامار » وبين ربابية (دريل) . . . ربابية الاسكندرية ، فهناك جانب من جوانب التشابه بينها ، لكن هناك اختلافاً في منبع الرقبة الفكرية عند (دريل) وتنجيب محفوظ ، لأن الزمان الموضوعي عند نجيب محفوظ ليس هو ما يل هو عنصر دراسي يحدد اتجاه الأحداث ، ومع ذلك كثيراً ما نصلحها بشخصيات تصلح لمواصلة الحياة في الماين الروائيين المختلفين عند (دريل) وتنجيب محفوظ مثل (حسنى سلام) في « ميرامار » فهو كيش أبطال (دريل) يمارس الرقبة في النجبة من المعاصرة بأحكام افلاق نوازك السيرة .

● بعض الاتجاهات الحديثة في الرواية ●

ومن خلال مناقشة الناقد إبراهيم نصحي لموضوع البناء الروائي ومشكلة الزمن ، نجده يتحدث عن بعض الاتجاهات الحديثة في الرواية والتي ترى أن العالم اليوم غير العالم الذي كانت تصوره الرواية التقليدية ، ولذلك فقد انتهى دور الرواية التقليدية وأصبح على الرواية أن تكشف ومسائل تجريريه جديدة . . .

إن الموتولوج الداخلي في الحاضر المستمر هو زمان جزئي لا يبدى لنفسه اكتمالاً حاليًا ويستطيع أن يسمح بكس اتجاه محفوظ مولج بسلوك إلى أبعد الحدود ، كما أن (روبر جريه) يرى أن الزمن التاريخي قد ضلت ، وماتت معه الرواية

التقليدية ، وهو يدعونا أن نتجه إلى الأشياء والقاد نظرة « مزراء » على العالم والارتكاز على السهول في الأوصاف البصرية التي تحسد أوضاع الأشياء كوجود صمت بلا دلالات تضيفها عليها الذات . ونحن نجد كما يقول ناقدنا إبراهيم نصحي أوصافاً تفصيلية يمكن أن تمت إلى هذا الاتجاه في « ثرثرة فوق النيل » . . . وهناك أيضاً (ناثانل ساروت) الذي يرى أن الوسيلة الجديدة تكمن في تقسيم الاتسيادات النفسية المنفصلة باقتطاع سريرة من الاحساس باعتبارها كتلة من اللوات النفسية المتداخلة في نسج متصل سرتمش الخيوط ، ومحاولة تصوير أبق الاختلاجات في ذلك المجال من الوضوات والبيع ، وهذا ما نجده في رواية (الشحاذ) وفي « ميرامار » تتشابه الخيوط التاريخية وتتقاطع في فترة الانتقال ، فكل جزء من النص الأربعة يتلو منفصلة نجده مرتبطاً بالأجزاء الغائبة في النص الأخرى ويستمد منها كانه ومعه ، ويمكن استخلاص معنى موحد يمكن وراء حياة الشخصيات الأربع المنفصلة .

● انحصار الرواية التقليدية ●

يقول الناقد إبراهيم نصحي روا على سؤال يطرحه هو نفسه :

« على أي أساس نقي المص ؟ يقول إن روايات المرحلة الفكرية عند نجيب محفوظ تفترض أن الأسس الراهمة التي استقرت عليها القيم في الماضي قد ذهبت إلى غير رجعة ونفخت منها الرواية التقليدية .

وهو معنى الوجود يرى ناقدنا أن العالم الروائي عند نجيب محفوظ يهض أسام النزعة التجريبية صورة الطفل الذي استقرت عليها القيم في الماضي قد ذهبت إلى غير رجعة ونفخت منها الرواية التقليدية .

١١٣
الطبعة
العدد ٩٦
٩
١٤٩
١٥
١٩٨٨
٢٠٠٠



أجزاء صغيرة من العالم ، وهكذا نجد (عرفه) في أولاد حارثا ، يرى أن العلم قاصر على كل شيء ، وأشره لا يمكن محوه . لكننا نجد في روايات نجيب محفوظ من يتناقض حقيقة ما أصاب العالم نتيجة توجيه اكتشافات العلم نحو خدمة الموت والاستغلال . وثاندا يرى أن الموقف الفكري في روايات نجيب محفوظ يعتبر مرادفا للزعة التجريبية الضيقة القائمة على التخصص الخائض ورغى الاستناد إلى مرجع تفسيري شامل يعمم نتائج العلوم المختلفة الطبيعية والاجتماعية ليصبح أداة للبحث والأرياء وطرح القضايا اللاحقة ... والثالث ابراهيم فتحي يعتبر ذلك الاتجاه مصالحة بين التجربة الجزئية والتحليل التأملي الطويل التي تستهدف اكتشاف معنى الوجود إلى دائرة العلاقات الاجتماعية والشخصية ويتوصل إلى السؤال من معنى الوجود أي من تبرير له - فصل سؤال أكثر بساطة : كيف نصل إلى السعادة وتحقق فواتنا ؟ كما أننا نجد تشابها في (الفن والكلاب) مع الموقف الجرجي التي يتنادى بعض الشواحي العربية الشكلية ، فليست قضية الفن والكلاب في النحل الأول قضية ذات فريدة تبرر وجودها وتخلق نفسها كمشروع بالاختيار والحرة بين تمكثنا ، بل قضية صراع اجتماعي فكري ، وتجديد موقف بين أطراف المعركة من جانب فرد شكلته الظروف الخاصة بتساخه بحيث أصبح تجسيدا للظرف من هذه المعركة يتبع أسلوبا عاطفيا بعد أن اختلطت عليه الأمور ، وهكذا نكتفي أيضا بإنشاء في عالم نجيب محفوظ الروائي تذكرنا بالآداب الجرجي عندما يفتقر الوجود إلى المعنى في ذهن أبطاله .

● فتح باب الأمل ●

ومن انبهار المعنى الواحد الذي كانت تفرضه البرجوازية الغربية على عالم واحد كانت

تخضعه لسطرتها وبرزوز مشكلات حادة أمام الثورة الاشتراكية والبناء الاشتراكي من قبيل مشكلات النمو والتضج ، ليس متناه إلى الحرة والتضايك هما منابع المعصر ، وهناك إنسان جديد لم يتمكن تشكيل مصالح وجدته بعد ، هو لامة الجديدة الفتية للرواية ، وثاندا يخلص إلى عالم نجيب محفوظ الروائي الذي يقطر أحيانا بالمرارة وتصرخ فيه الأسئلة عن المعنى ، يتحرك بساب الأسفل مفتوحا على مصراحيه ، فيأخذه حينئذ تنوء عظمه في ضباب الشك فإن ولقريب لا نستطيع أن نتجاهل حياة الشعب .

● مشكلات المعصر ●

ومن مشكلات المعصر الإنسان ذاته يقول الناقد ابراهيم فتحي أن القضايا الفكرية في المرحلة الأخيرة من عالم نجيب محفوظ الروائي تدور حول مشكلات المعصر الإنساني ، ورواياتنا تستهدف في العلاقات المجتمعية في الحياة الاجتماعية التي تحضن تلك المشكلات ولا تتعامل أبدا هذه العلاقات ، لكن العلاقات الاجتماعية في المرحلة الحالية حافلة بالتناقضات المحتومة ، وهي تناقضات تختلف عن تناقضات الأوضاع الانتالية في مرحلة الرواية التقليدية عند . كان الصراع في المرحلة الأولى بين المجتمع الرسمي المتقن وعالم الفرجة أقسام الفصل أما التناقضات في روايات المرحلة الجديدة فتبرز بين وجوه متاكلة تنمى إلى العلاقات القديمة وأشكال جديدة لم تتحقق أو يكتمل تحقيقها بعد ، والتساؤلات التي كانت مضجرة في روايات المرحلة الأولى ، أصبحت صارخة في المرحلة الثانية لكننا كما يقول ، نجد في المرحلة الجديدة الوجه القديم وقد كسبه تعامد جديدة ، فهناك صلة مهيبة بين المرحلتين ، فمفصّل الرواية

الفكرية في المرحلة القديمة تكمل حلقاته المرحلة الثانية ، لكن زاوية الرؤية تظل واحدة لا تتغير ، إلا أنه اتبع أسلوب جديدة في البناء ، ففي رواية « ميرامور » تجربة فريدة ، فهي قد يبدو عميقة الأوصال بل قصص أربع متصلة ، لكن ينشأ في الواقع لا يقوم على التسلسل التاريخي للروايات فهناك تدخل متعمق للأشعة الاضطراب في الجملة الزمن وتتابعه وإخفاء العلاقات السببية وراء تسلسل قد يبدو عريضا لتسويات الشعور وارتظام الواقع ، وبناء رواية « ميرامور » يقوم فعلا على تنحية أحداث في نفس الوقت بتدخل شرائح من كل منها في سياق الآخر .

● قضايا نقدية ●

لقد خصصنا ثلثتنا لإبراهيم فتحي فصلا خاصا من دراسته المتميزة من العالم الروائي من نجيب محفوظ لعدد من القضايا النقدية الجديدة وهو يتناول مرحلة ما بعد الثلاثية ، فالأسئلة تطرحها خارج تلك المرحلة أسئلة مغايرة بالضرورة بعد أن تصدعت القضية القديمة ، كما أن السرد الروائي أيضا كان عليه أن يتحدث عن أشكال جديدة للتصوير نظرا لقصور الرواية التقليدية عن القادر المضمون الجديد ، وهنا يبقى التساؤل حول القضية الفكرية والشكل الروائي . وثقول الناقد إبراهيم فتحي أن « الفرجة المارة ترى أن هناك بلورا لاتجاه التجريبي في أدب نجيب محفوظ بعد الثلاثية ، والزعة التجريبية لا تقف عند استحداث أساليب جديدة لاكتشاف أصناف الواقع التي تبدو غريبة بالمقاييس إلى مظهره المألوف ، وتصوير تلك الأصناف ، فلا تجريد في ذلك ، بل تعميق للواقعية في ظروف معينة ، وعلى التلخيص من ذلك فالأعمال التجريبية لا تتحدث عن شيء ، ولا علاقة لها بما يدور

خارجها ، وتنمو مستقلة إلى أحناء الشكل ، متطرفة بقوة أساليب البناء ، وإذا كانت الزعة التجريبية الشكلية تنجبه إلى المزيد من انحصار الفن عن مشكلات الوجود ، فإنها تنجبه في روايات نجيب محفوظ إلى إبراز هذه المشكلات ، كما يحاول الشكل الفني في روايات نجيب محفوظ أن يتخطى ماعدا جديدا لكي يكون قادرا على التعبير عن المضمون الجديد ، والشكل الذي تتخذه ينبع من الوعي الإنسان أساسا وليس إشباع من اللاشعور كما يذهب دهال الحس الشكل .

● الشكل التقليدي والمادة الجديدة للرواية ●

يتحدث الناقد ابراهيم فتحي عن الشكل التقليدي للرواية باعتباره الشكل الذي يقوم على سيرة حياة شخصية داخل سجل اجتماعي يقدمها رواية يهدف كل الأديب ويصدر أحكامه القاطعة استنادا إلى القيم الفكرية السائدة ، وهذا ما نجده بدرجة عالية من النضج عند نجيب محفوظ في أعماله التي تقف عند الشكالية ، وكان مضموننا الشكل هو واقع البرجوازية الصغيرة في المدينة في صراعها البؤس وفي مواجهتها المصالح الرسمية التصحر وتسلط السطوة ، والجحيم والسرور والبلاسات والتجديد ، وروايات تلك المرحلة تكشف الإنسان الصغير في حياته اليومية البسيطة ، ولذلك كانت الرواية النقدية أقرب الانحيازات إلى روايات تلك المرحلة ، والنقدية الباقية للواقعية تلك المرحلة هي في أفراد ألق جديدة لفهم الحياة الإنسانية عند رغبة اجتماعية هائلة من خلال التضييقات المسببة ، ويخلص بنا إلى القول بأن روايات تلك المرحلة تتعد الواقع من زاوية مجالته للظمية الإنسانية والمعادلة الأخلاقية كمنظير تجريبي ، ولا لنمض فيها انتقادا من زوايا قسوة

ويحدث التآكل لإيراهيم
فمنه عن روايات نجيب محفوظ
التاريخية تحت عنوان «مدخل
الرواية التاريخية عند نجيب
 محفوظ» والتي يقول فيها نجيب
 محفوظ نفسه إنه يرغب في كتابة
 مجموعة من الروايات تتناول
 تاريخ مصر الكلاسيكية بلدا من
 التاريخ الفرعوني لكنه توقف بعد
 رواياته الثلاث الأولى : حيث
 الأندلس ١٩٣٩ وروايتي
 ١٩٤٣ وكشاح طيبة ١٩٤٤ ،
 واتصل بعدها في الواقع
 بالمصر .
 والتأليف لإيراهيم
 يرى أن نجيب محفوظ لم يقدم
 تاريخا بحثا بل هو قدم دروسا
 يستخلصها لانتساعه بجمده
 المستخلص ، كما يؤكد تالقنا أن
 حب محفوظ للكتابة المتعلمة

ولا يمكن اغفالها ونحن نتناول طبعته الرابعة .

ولقد استوى كتاب المتنى على خسة أجزاء وردت تحت العناوين التالية :

- الأول - جيل المساة .
- الثان - ملحمة السقوط والاباء .
- الثالث - المتنى بين السدين والعلم والاشتراكية .
- الرابع - رؤيا الثورة الأبدية .
- الخامس - المتنى في أرض الهزيمة .

ولعل المتابع المثالي لصفحات الكتاب ، يرى أن النقاد تعامل مع أصصال محفوظ بحفظ بطريقه خاصة ، حيث رأى أن روايات نجيب محفوظ تفل ملحمة شديدة الخصوبة حيثما السياسية والاجتماعية ، مما جعله يتبع أسطاله المختلفين بين رواية وأخرى ، ومرحلة وما تلاها من مراحل مستكشف مدى تحقق تلك الشخصيات على أرض الواقع من خلال البحث عن المتنى ، وهو الشخصية التي ربما لم تفل منها عمل لنجيب محفوظ رواية أو قصة قصيرة ، كما أثار النقاد وجعله يتبع ذلك المتنى المصرى في أوضاعه المختلفة . وما يحيط به من ظروف الكبر منذ أعماله التاريخية ، وحتى ثرثرة فوق النيل وبسدها ميرامار التي صدرت قبل نكسة يونيو ٦٧ بشهور قليلة ، لكي تدق ناقوس الخطر ، وتعمل المشعل لتفهم برؤية الكتاب المعقولة كل ما كان يحيط بنا من غموض غير أبطال تلك الرواية أثناء تشابك بعضهم مع البعض داخل سنيون ميرامار ، الذي تجمعوا بداخله ، من « عامر وجدى » - « الولدى » ، وحتى « منصور وباهى » - « الشورى » ، مروراً ببطل المرحلة في ذلك الوقت « سرحان البحري » رمز الطبقة الجديدة ، التي ورثت جميع امتيازات الطبقة القديمة ، وسخرتها لأغراضها الخاصة ، أثناء مشاركتها في حكم مصر ، وعلتها في الرواية شخصية « سرحان البحري » وأمثاله كثيرون ممن

سخرها مقدرات مصر لأهوالهم مع تبريرهم الدائم لكل ما يفعلونه حتى نكسة يونيو ١٩٦٧ .

ولعلنا نلاحظ أن د. غالى شكرى أثناء تناوله لأعمال نجيب محفوظ بالتفصيل ، كان يرى الكثير من أوجه الشبه بين أدبيات الكبير وأدبيات عساليين كبار أمثال البيركامى ، وجان بول سارتر ووليسيم فوكسر ، وفيليدور فيستوفيسكى ، وألبسترو مورافيا . . . الخ ، وذلك لاتساع رؤية نجيب محفوظ وقدرته على توصيل مايريد مع نظريته الشمولية ، التي لم تغفل الجوانب الخاصة .

ويقول د. . . غالى شكرى في الجزء السلى ورد تحت عنوان « المتنى بين السدين والعلم والاشتراكية » وهو الجزء الذى نتناول فيه رويس « أولاد حارتنا » ، و « الطريق »

« نجيب محفوظ يحضى مع سارتر عطفة في أن الماركسية هي الصورة الثورية الوحيدة للسلم المماسر » ثم يختلف معه خطوات في أن الوجوهية هي المنهج الصحيح لفهم الماركسية في تشويرتها ، أو في الحيلولة دون تقييدها وهو يحضى مع لوففلر خطوة في أن الماركسية المعاصرة تمتاز أزمة حقيقية على أيدي المممنين من الداخل الذين أحالوها إلى مادية مبجلة ، ثم يتركه وهو يصد الطريق أمام أهل الماركسية للأزمة »

« تحليل مفهوم الانتباه »

ولقد حدد الكاتب بياحه في بدء مفهوم الانتباه ، وما المقصود بتسمية المتنى ، والفرق بين المتنى في أوروبا والمتنى في علنا العرب ، حيث أن الانتباه لا يخرج عن كونه موقفاً تلقائياً بالدرجة الأولى ، لشملى لا بد أن يكون

شخصاً متقفاً . كما قام بالترقة بين ثلاثة أنماط للمتحققين عرفتهم الحضارة الغربية إبان التعبير عن أزمته بعد الحرب العالمية الثانية ، وهم المتسرد ، والفتنى ، والسلامتى . . . حيث غلبت تلك التسميات على التعبير عن والدراسات الفكرية والأدبية . كما تصدد واختلف موقف المتقنين الغربيين نتيجة لوجود مظاهر عديدة للفوضى الفكرية والتفسي بعد الحرب الثانية مباشرة - من وجهة نظر الكاتب - مما أدى إلى اختلاف موقف المتقن لثقتهم بما يدور أمامه ، فلم يكن موقفه واحداً ، فكان رد الفعل لدى البعض مزيجاً من الانتباه إلى القيم - أي مزيداً من الثورية . والبعض الآخر رفض تلك الثورية ، لأنها أصبحت حائلاً بينه وبين تحقيقه الذات للحرية ، فكان موقف الانتباه ، والذي ينبع من التوحد مع الذات والافتراق عن العالم والتأكيد على الفردية .

ويسم الموقف الثالث . كما حده الناقد برطش السوردي وتقيها . ول نفس الوقت يتجاوز الفردية المطلقة ، ويغادر التمرد أسلوباً له لتجاوز ذاته للوصول للأخبرين .

وينطلق د. غالى شكرى من ذلك : فيقدم مفهومه للانتباه بقوله :

« ولذلك كان الانتباه الحقيقي في الغرب هو الانتباه إلى البسار في البتانه النظرى المتكامل والتنظيم السياسى الغير عن هذا البتانه . ولذلك لا يمشى الشخصى السيسارى في أزمة روحية ، بل يحقق وجوده كاملاً في ظل التقاليد البيروقراطية العميقة الجذور في تربة الحضارة الغربية . . . »

ولما كانت تجربة المتقن العرب على النقيض من تجربة المتقن الغرب ، لأنه لم يصل إلى المستوى الذى أتت للانتفى الغرب ،

فكان الانتباه هو الطريق الوحيد أمام المتقن العربى لكي يحقق وجوده كاملاً ، ويؤكد حريته السلية ، لذلك لم يله واقفان - رأى المؤلف - لمؤرخ المتانى ، بل خلقت الظروف نموذجاً بجانب المتنى كسار يحلم من أزواج الشخصية وهو الذى لم يصادفه المتنى الغربى .

ولمتنى في رأى الناقد هو الذى يمثل بطولية المصر في مرحلتنا الحاضرة ، وله معايير مختلفة عن مثيله في أوروبا . وأكثر من ذلك أنه يشترك مع الانتفى الغربى في كثير من الأشياء لأن الأساس في الأزمة بينهما يبدى واحداً ، والواقع أنه ليس واحداً . فالتنى لدينا يرغب في قرارة نفسه في اللاتنابه لكنه لا يستطيع وذلك لافتقاده الحرية بالمفهوم الغربى .

ونلاحظ أن تلك الفكرة - الانتباه - كانت هي الفكرة المحورية للكتاب أثناء تنقله بين أعمال نجيب محفوظ الرحية ، وكان البطل الذى يصد حركته هو البطل المتنى . والمتنى إلى البسار بالدرجة الأولى ، على الرغم من شراء عالم نجيب محفوظ بالمتنى للبين وللوسط . ولقد وجدنا من يمثل المتنى الجيى مثل عبد المنعم شسيف أحد شوكت ل « السكرة » . كما وجدنا من يمثل المتنى الولدى مثل ميسى الدباغ في « السمان والخريف » ، وعامر جدى في « ميرامار » . كما رأينا شخصية المتنى أثناء تبلورها وقبلها تتحدد ملامحها مثال كمال جبد الجواد في الثلاثية ، وأحد عاكف في « خان الخليل » . كما وجدنا البطل المتمرد في « بداية ونهاية » . .

ويرى د. غالى شكرى أن ولوج نجيب محفوظ إلى عالم الرواية انطلاقاً من القصص الفرعية التي لم تعرف المساة أحد الأسباب الهامة التي جعلت أدبيات الكبير يدخل عالم المساة - مصر المساة - وكانت بداية المساة في الأعمال والقاهرة الجديدة » ، و « خان

الخليل ، و ذقاق اللق ، و بداية وبابة ، و السراب ، لكنها كانت مأساة ينسجها رداء ملحني يعمل على انتصاف الصراع بين الخير والشر دون أن يتصرخ الأخير قط .

ويقول :

« إن صديق نجيب يحفظ في اختياره الشكل الملحني كسان تمهيدا طبيعيا لاختياره الشكل الروائي في السلاطبة ، التي أعلنت ميلاد البطل الجرجسي في الأدب المصري الحديث .. »

وكانت الأرضية الاجتماعية التي تحرك عليها الروائي نجيب محفوظ ، هي أرضية الطبقة البرجوازية الصغيرة ، التي شيد عليها منذ البداية صرح حاله الملحني ، خاصة في الأعمال السابقة . . . والقاهرة والجديدة و « حسان الخليل » ، و « ذقاق اللق » ، و « وبداية وبابة » و « السراب » ، بل إن هذا العالم اشتمل بداخله على التناقض ، حيث كانت هناك قيم مخلفة في الريف والسيدنية ، بين الاستسلام والمقاومة ، وهو ما يجعل أكثر الأبناء تعبيرا عن المأساة المصرية .

فهو السريحة الاجتماعية الوحيدة المساوية التي تعطي في بعض الأحيان من المستقبل - على حد قول د . خالي شكرى - ومن ثم كانت القاهرة هي القاهرة البرجوازية الضعيفة التي نشأت حديثا في أوج عصر الاستعمار ، وبين أحضان الاحتلال ، وفي ظل هيمنة العلاقات الاقتصادية المتخلفة ، هي القاهرة الخليلية والموظفين ، والبنات والفكرية القادمة من أوروبا . . . هي القاهرة المظنون الذين زخرت بهم أعمال نجيب محفوظ منذ أبطال القاهرة الجديدة ، وحتى أحمد صافك ، وكسان عبد الجواد ، وعيسى الديباغ ، مروراً بعمر الحمزاوي وأليس زكي ، ومتصورو باهى ، وما تلا ذلك من أعمال ظل نجيب محفوظ يشيد خلالها هواله الفنية في مراحل إنتاجه المختلفة .

استمرت فكرة التمسى هي البنية الأساسية التي اعتمدها الناقد وشيد عليها رؤيته لتتميم لأعمال نجيب محفوظ المختلفة منذ عصر المأساة - عصر وجود القوات الانجليزية داخل شوارع وحواضر القاهرة وحتى الفصل الأخير ، الذي أسماه ' للتمسى في أرض الحزبة ' ، والذي استغرق الأعمال ، التي ظهرت في الستينيات ، وأرجمت ما جرى في ٥ يونيو ١٩٦٧ ، خاصة روايتي « لثورة فوق النيل » ، و « ميرamar » ، التي أنهى الكاتب من نشرها قبل النكسة بشهور قلائل للغاية . ويقول خالي شكرى عن أبطال ميرamar ، تفصيلا :

« والشخصيات الأربعة تعبيرات متميزة عن تطور الاتجاه المصري من مرحلة الأزم إلى مرحلة الحزبة . . . فهناك أنصاف حسان بين حله الشخصيات وبالتالي بين أيدولوجياها ، ولكن انصافها من طريق البنيون ومن فيه مريانا أو زهرة يحمل معها شخصيات تتكامل مع بعضها البعض تكاملا يمنح الصورة النهائية انصافا وشمولا وعمقا . ومن هنا كان تقسيم الرواية إلى أربعة أجزاء يبدأ بحسان وجدي ، ويتنتهى به تقريبا بسلام تلازم فيها صحيفا مع الفكرة - المصو - في الرواية ، وهي أن المجتمع المصري في مرحلة انتقاله العنيف من النظام الرعوي القديم إلى النظام الشورى الجديد ، قد نه أن يعمل على أرض واحدة القديم والجديد جنباً إلى جنب . . . »

ولعل ما يقصده الناقد هنا بالقديم كل من « طلبة مرقوق » الاطفاحي السابق الذي امتزج ثورة يولية أسلاكه أثناء قيامها بمحاولة

إصاحة توزيع الثروة بين طبقات الشعب ، و « حسان وجدي » الولفدي - الوطفي - القديم . أما الجديد فكان يمثل في الرواية متصور باهى التمسى الحقيقي إلى الفكر الاشتراكي ، والذي ظل مطارا رغم الشعارات الاشتراكية التي كانت تنفخ بها أجهزة الإعلام صباح مساء ، وسرحان البحري المستفيد بشكل الأوضاع اليروقراطية الجديدة ، وعصو تنظيمات الثورة منذ عتية التحرير وحتى الاتحاد والاشتراكي ، والذي انخضب زهرة ، وسرق القطار العام ، وهو الأفوج - الانهازى - الذي رفع كل الشعارات من أجل تحقيق مكاسب الشخصية دون أن يكون له اتساع عهده ، غير انتمائه إلى مركز ومواقع السلطة ، والذي أنهى دوره في الرواية بالانتصار .

وعبد د . خالي البتاء الفنى في رواية « ميرamar » لما زخر به من تقيرية ، فضلا عن عدم التوازن لدى بعض الشخصيات . ويرى أن التوازن في بناء الشخصية يمس التوازن الصام في البناء الفني للرواية . كما يرى أن ربابية « ميرamar » تختلف في الكثير من الربابيات الأخرى مثل « ربابية الأسكندي » للوارثي داريل ، أو ربابية « الرجل الذي فقد ظله » لفتحي خاتم ، أو ربابية « الظلال على الجانبات الأخرى » لمحمود دياب ، أو ربابية « لمة الجسد » لصوتى عبد الله كما يرى أن نجيب محفوظ تأثر كثيرا بالكتاب الأمريكي وليم فوكز في رواية الصخب والعنف ، على الرغم من اعتماده بتحليل أبعاد الشخصيات ودلائلها الخاصة والعملة . خاصة زهرة التي كانت هدفا لجميع بلا استثناء سواء كان للتمسى في الثورة الأيلعية « متصور باهى » ، أو مدعي الاشتراكية « سرحان البحري » ، أو الولفدي القديم ، أو الاكطفاحي السابق ، أو الراسمالي الحديث ، أو حتى مريانا الأجنبية الأصل التي كانت في شبابه تبسح للتمس لجرال الاحتلال الانجليزى من الضباط والجند .

« وقفة أخيرة !! »

ويقف الناقد مع نجيب محفوظ وقفه خاصة بعد « ميرamar » ، فيمن أن الوجه الجديد الذي واجهنا به نجيب محفوظ بعد ميرamar كان تلخيصا عميقا لرحلة الحزبة التي بدأها عام ١٩٥٩ بمدينة القاضية التي أولاد حسانتها ، وانتهت عام ١٩٦٧ بمدينة الجهنمية « تحت الظلة » .

وجدير بالذكر أنه على الرغم من اهتمام الناقد بعالم محفوظ الرواية عند تنبئه للتمس كبتل دالم من أبطاله إلا أنه كان قد اختار ثلاث قصص قصيرة اعتبرها علامات هامة على طريق الكاتب الكبير ، وضع كل منها أمام كل مرحلة .

والأولى قصة « زحيلارى » التي بشرت بمرحلة « الطريق » ، و « أولاد حارتا » للتمس بين الدين والاشتراكية . ، والثانية قصة « صوت مزجج » التي أتت مباشرة بمرحلة « لثورة فوق النيل » ، و « ميرamar » ، والثالثة قصة « تحت الظلة » ، التي اعتبرها الكاتب مباشرة ما أتى بعد ١٩٦٧ . ولقد أثار قصة « تحت الظلة » الكثير من الغبار منذ نشرت وحتى الآن ، والتي يقول عنها الناقد أن نجيب محفوظ أودع فيها كلمته الأخيرة في التاريخ والحضارة الثورة .

وفي النهاية - فلنأتى نرى كتاب « التمسى » دراسة في أدب نجيب محفوظ لامل شكرى ، من أهم الكتب التي تناولت أعمال أدبنا الكبير باهتمام وماتاة ملحوظة لم يخل بها الناقد من تلك الأحوال من ألتاة عائلة اكتشافه لكل ما حملته من دلالات عامة وخاصة ، مما حصل من صفحات الكتاب إلى درجة واحدة من الإبداع اللغوى ، في نقل بحال من الأحوال من المستوى الذى وصل إليه نجيب محفوظ أثناء كتابتها ، بل يمكننا أن نعتبر تلك الصفحات المسماة في كتاب « التمسى » نقل مستوى مهيا للغاية من مستويات قراءة نجيب محفوظ النقدية إلى حتى بها أدبه العظيم ، عندما عبر عن حياته كما يصرنا بأبعادها المختلفة .

كتابان عن نجيب محفوظ والسينما

سمير فريد

تأثراً نظراً لأيا على العكس من الأدب لا تتطلب من جمهورها معرفة القراءة والكتابة، أو قدر معين من الثقافة.

لقد كان نجيب محفوظ أول من استجيب لهذا طه حسين على صفحات الكاتب المصري في الأريستيت إلى الأبداء حتى يكتبوا للسبب لأن استماعهم أو تعلمهم من ذلك كان قلة طه حسين يأتى إلى نتيجة واحدة وهي ترك السينما فريسة للزحاح. وقد كتب طه حسين ذلك وهو يعرض في أكثر من مقال للتصور السينمائية الأولى التي كتبها سارتر. وسواء كانت استجابة نجيب محفوظ ناتجة عن قراءة مقالات طه حسين، أو من ادراكه لما أدركه كان نجيب محفوظ بالفعل هو أول أديب مصري كبير يكتب السيناريو السينمائي الأصلي، وليس كهار، وإنما كمحترف وعضو نشابة الفن السينمائي شعبة السيناريو.

أصدر الناقد السينمائي الكبير هاشم النحاس كتابين عن نجيب محفوظ والسينما الأول «يوميات فيلم» عام ١٩٦٩ عن فيلم «الغافرة» ٣٠ إخراج صلاح أبو سيف عن رواية «الغافرة» الجديدة والثاني «نجيب محفوظ على الشاشة» عام ١٩٧٥.

في الفصل الأول من «نجيب محفوظ على الشاشة» يتناول الناقد دور نجيب محفوظ في السينما المصرية كتأليف السيناريو وكإدراك الفصل قلة لا تقل مكانة نجيب محفوظ في السينما عن مكانته في أدبنا المعاصر، وهي عبارة تلخص بدقة دور نجيب محفوظ ككاتب السيناريو. صحيح أنه ليس أول أديب يكتب للسينما كما يذكر هاشم النحاس، ولكنه أول أديب كبير يكتب للسينما كما فعل كوكو وسارتر في فرنسا و«ميجنجر» في أمريكا وغيرهم من كبار الأدباء في القرن العشرين الذين أدركوا أن السينما وسيلة جديدة للتعبير لا تقل أهمية عن الأدب، بل وتغزو الأدب

بدأ نجيب محفوظ في الكتابة للسينما كما يقول هاشم النحاس عام ١٩٤٥ وكان أول الفلم مغامرات عتر وعمله وبمده كتب سيناريو فيلم المتشم.

وإن ظهر فيلم المتشم عام ١٩٧٤ قبل مغامرات عتر وعمله الذي تأخر ظهوره لأسباب انتحائية حتى عام ١٩٤٨، والفيلمان من إخراج صلاح أبو سيف.

ويذكر نجيب محفوظ في الكتاب عن بداية علاقته بالعمل السينمائي يقول وعرفني صديقي للرحوم الدكتور فؤاد تويبره بصلاح أبو سيف وطلب مني أن أشاركها في كتابة سيناريو فيلم للسينما اخترنا له فيها بعد اسم ومغامرات عتر وعمله وكان صلاح أبو سيف هو صاحب فكرة الفيلم. وقد شجعتي للعمل معه أنه قرأ في «ديت الاستدلال» وأوصي بأن كتابة السيناريو لا تختلف عما كتبه عندما سألت عن ماهية هذا السيناريو الذي لم أكن أعرفه. والمفيدة التي تعلمت كتابة السيناريو من يد صلاح أبو سيف. كان يشرح لي في كل مرحلة من مراحل كتابته ما هو المطلوب من الضغط ويمد أن أفدعه أعرضه للمناقشة التي كان يشاركنا فيها عبد العزيز سلام كاتب الحوار والأغاني للفيلم.

ويلاحظ هاشم النحاس أن الأفلام التي كتبها نجيب محفوظ أو شارك في كتابتها، وكذلك الأفلام المستوحاة من أعماله الأدبية كانت دائماً تمثل لدى كل مخرج الفن الفلم، أو على الأقل من أفضلها. ويذكر مؤلف الكتاب أن «نجيب محفوظ هو الأديب الوحيد الذي ارتبطت وظيفته ارتباطاً مباشراً بالسينما منذ عام ١٩٥٩ حتى رحيله عن الحياة عام ١٩٧١ والتبع له بذلك أن ترك أثر قوياً في هذا الفن حيث عمل مديراً للفيلم ثم مديراً المؤسسة دهم السينما ورئيساً لمجلس إدارتها، ثم رئيساً للمؤسسة السينمائية، ثم مستشاراً لوزير الثقافة في شئون السينما.

ويقسم هاشم النحاس الأفلام نجيب محفوظ إلى مجموعتين الأولى الأفلام التي كتبت فيها السيناريو أو القصة أو هما معاً أو شارك في كتابة السيناريو مع آخرين، والثانية هي الأفلام التي أخذت من رواياته.

المجموعة الأولى وتتكون من ١٨ فيلماً حتى تاريخ إعداد البحث هي حسب تساريف عرضها للمنتج ٤٧ ومغامرات عتر وعمله ٤٨ ولك يوم يا ظالم ٥١ وروا وسكينة ٥٣ والوحش ٥٤ وكلها من إخراج صلاح أبو سيف ثم جعلوا مجرماً إخراج عاطف سالم ٥٤ وفوتات الحسية إخراج نيازى مصطفى ٥٤ ودرج المهابيل إخراج توفيق صالح ٥٥ وشباب امرأة إخراج صلاح أبو سيف ٥٥ والنمرود إخراج عاطف سالم ٥٦ والفتوة ٥٧ والطريق المسدود ٥٨ إخراج صلاح أبو سيف وإغارة ٥٨ إخراج حسن رمزي وعيلة بوحريه ٥٩ إخراج يوسف شاهين وأما حرة إخراج صلاح أبو سيف ٥٩ وأحنا الثلاثة إخراج عاطف سالم ٥٩ وبين السياه والأرض إخراج صلاح أبو سيف ٥٩ والناصر صلاح أبو إخراج يوسف شاهين ٦٣.





الطريق

مجموعات
الطريق
صاحبة السيف
الطريق

ويبقى السيف أن فيلم ومغامرات متنوع وعمله أشبه ما يكون بأعمال نجيب غفوف السوطية الأولى في الأدب راوويين وأحسن وجهات الأندلس التي تحول عنها ما تعد لها قيمة تذكر إلى جانب أعماله الأخرى سوى قيمتها التاريخية، وإلى جانب أسلوبه الحكيم هاشم النحاس حل ثلاثية التاريخ المصري القديم التي أبدعها الروائي الكبير في بداية حياته الأدبية، نراه لا يدرس فيلم صلاح أبو سيف، ويكتفي بهذا الحكم. ويقول صاحب النواصة دوتى هذه المجموعة تيمد تجربة لفرده من نوعها في تاريخ السينما المصرية هي تجربة فيلم «بين السياه والأرض» الذي كتب له نجيب غفوف القصة السينمائية فقط ومع ذلك لا يبدؤس هذا الفيلم أيضاً، ويستعيد من الأفلام التي يطلق عليها «الغام نجيب غفوف». كما يستعيد جيله بوجريد والناصر صلاح الدين لأن نجيب غفوف كتبها الذين عز الدين ذو الفقار، فلما تولى يوسف شاهين إخراجها استعان بأخريين في وضع القصة النهائية للسبادريو، ويستعيد الطريق المسدود وأما حره لأنها من روايتين لأحسن عبد القدوس.

الثلاثة التي إخراجها توليف صالح ونيساري مصطفي وحسن رمزي. ولا يشير إلى فيلم «المتنظم على الإطلاق» وهو أول فيلم عرض لنجيب غفوف وصلاح أبو سيف. ثم يلخص الباحث السمات المشتركة التي تميز الأفلام نجيب غفوف وهي سمات منتشرة فيها جميعاً بدرجات متفاوتة، وقد يسود بعضها قليلاً ما ليصبح الفيلم علامة عليها.

وهذه السمات كما يراها النحاس المذكور أو لكان الذي تدور فيه الأحداث فهي جميعاً تدور داخل الحوايز والأزقة. والشخصيات وهي شخصيات ابن البلد في صوره المختلفة. والواقعية والتي يستلهمها من الناحية الشكلية المذكور والمظهر الخارجي للشخصيات، ويعددها من حيث أسلوب المعالجة طريقة سرد الأحداث والتفسير للقدم لتصرفات الشخصيات، ورابع السمات القلة الإحصائية، وخامسها الساحة الملودرامية وتغلب حل هذه الأفلام ما لها من مبالغات في التعبير عن التأسى والسرور للساحة بدور كبير في الأحداث، وإن كانت هذه الساحة باعته في بعضها، إلا أنها أظهر ما تكون في ذلك يوم يا ظالم والحارب وجعلوا جرماً، بحيث يمكن اعتبارها من الأفلام الملودراما أصلاً.

ويستل الباحث من الأفلام الواقعية لك يوم يا ظالم وريباً وسكية بحيث يبدو الشرير جرماً بطبعه، ويقول إن هذا يعطى استواماً إلى الطبيعة التي قبلت السدى الأول من مستويات الانجاء الواقعي، وسلاصع المذهب الطمحي والمذهب الواقعي كما صرفتها الأدب الأوربية واضحة في أدب نجيب غفوف وسيتا صلاح أبو سيف، ولكن لا يمكن القول بأن الطمحيه تحمل «المستوى الأدنى من مستويات الانجاء الواقعي». فهي مذهب متكامل مثل الواقعية، له أصوله، وإعلامه البارز.

المجموعة الثانية

والمجموعة الثانية من الأفلام نجيب غفوف هي الأفلام المأخوذة من رواياته المنشورة، وهي حق تاريخ أصناد الدراما، وبداية إخراج صلاح أبو سيف ٦٥، والنسب والكتالوج إخراج كمال الشيخ ٦٣، وراقق الملق ٦٣، وبين القصصين ٦٤ إخراج حسن الامام، والطريق إخراج حمام الدين مصطفي ٦٥، وعنان الخليل إخراج عاطف سالم ٦٦، والقاهرة ٣٠ إخراج صلاح أبو سيف ٦٦، وقصص الشوق إخراج حسن الامام ٦٧، والسمان والحريف إخراج حمام الدين مصطفي ٦٨، وميرامار

والباحث معلور في استبعاد جيله بوجريد والناصر صلاح الدين فليس في مصر الأرشيف القومي لسينما الذي يحمل الباحثين يسودون إلى نصوص السيناريوهات الأصلية، وكان من الممكن في هذه الحالة معرفة دور نجيب غفوف في القبولين. ولكن الوضع يختلف مع أنا حره والشرق المسدود رغم أنها يجران من أحسان عبد القدوس بالفعل، وليس نجيب غفوف، فهلين المملون من أعمال أحسان عبد القدوس تربطها وشائج كثيرة بأعمال نجيب غفوف، ومن الأحكام الشائعة السائدة التي تحتاج إلى إعادة نظر في مثل هذه الدراسات إجماله الحكم بأن أفلام صلاح أبو سيف الأصلية ليست من الأفلام الواقعية.

ويؤسس هاشم النحاس الأفلام الأخرى من الأفلام المجموعة الأولى حسب تقسيمه، وهي الأفلام الخمسة التي إخراجها صلاح أبو سيف، وهي لك يوم يا ظالم وريباً وسكية والوحش وقضايا أسره والقنود التي يرى أن نجيب غفوف وصلاح أبو سيف فيه وصلا إلى داخل مستوياتها في السينما المصرية، والأفلام الثلاثة التي إخراجها عاطف سالم، والأفلام



- ١١ - المنهوه
- ١٢ - الطريق المسدود
- ١٣ - الحارسة
- ١٤ - جبهة الجزائر
- ١٥ - أنسا حشرة
- ١٦ - إحنا التلامذ
- ١٧ - بين السماء والأرض
- ١٨ - يذابه ومباهة
- ١٩ - الثامن صلاح الدين
- ٢٠ - اللص والكلاب
- ٢١ - زقاق الملق
- ٢٢ - بين القصرين
- ٢٣ - الطرسوق
- ٢٤ - ثمن الحرية
- ٢٥ - حسان الخليلي
- ٢٦ - القاسمة ٣٠
- ٢٧ - قصص
- ٢٨ - قصر الشوق
- ٢٩ - النسمان والحريف
- ٣٠ - ميراسر
- ٣١ - دلال المصرية
- ٣٢ - السراب
- ٣٣ - الاختيار
- ٣٤ - ثروة فوق النيل
- ٣٥ - صور غنوه
- ٣٦ - ذات الوجهين
- ٣٧ - السكرية
- ٣٨ - الشحات
- ٣٩ - اميرة حبي أنا
- ٤٠ - الحب تحت المطر
- ٤١ - الكرنك
- ٤٢ - الملتبون
- ٤٣ - المجرم
- ٤٤ - اللسرينة
- ٤٥ - قصوات بولاق
- ٤٦ - أهل القصة
- ٤٧ - اللطيفان بعض
- ٤٨ - وكالة البلج
- ٤٩ - إسوب
- ٥٠ - الشخامة
- ٥١ - دنيا الله
- ٥٢ - المفسد
- ٥٣ - الحب فوق هضبة الهرم
- ٥٤ - الحرافيش
- ٥٥ - الجوع
- ٥٦ - عصر الحب
- ٥٨ - وصمة حار
- ٥٩ - الثوب والنبوت
- ٦٠ - أملاك الشيطان

- ١٩٥٧ اشترك في السيناريو
- ١٩٥٨ سيناريو
- ١٩٥٨ سيناريو
- ١٩٥٩ سيناريو
- ١٩٥٩ سيناريو
- ١٩٥٩ قصة وسيناريو
- ١٩٥٩ قصة سينمائية
- ١٩٦٠ رواية أدبية
- ١٩٦٣ سيناريو
- ١٩٦٣ رواية أدبية
- ١٩٦٣ رواية أدبية
- ١٩٦٤ رواية أدبية
- ١٩٦٥ رواية أدبية
- ١٩٦٥ قصة سينمائية
- ١٩٦٦ رواية أدبية
- ١٩٦٦ رواية القاهرة الجبلية
- ١٩٦٦ قصة دنيا الله
- ١٩٦٧ رواية أدبية
- ١٩٦٨ رواية أدبية
- ١٩٦٩ رواية أدبية
- ١٩٧٠ قصة سينمائية
- ١٩٧٠ رواية أدبية
- ١٩٧١ قصة سينمائية
- ١٩٧١ رواية أدبية
- ١٩٧٢ قصة صوره
- ١٩٧٣ قصة سينمائية
- ١٩٧٣ رواية أدبية
- ١٩٧٣ رواية الشحات
- ١٩٧٤ رواية المراه
- ١٩٧٥ رواية أدبية
- ١٩٧٥ رواية أدبية
- ١٩٧٦ قصة صوره
- ١٩٧٨ سيناريو لك يوم يا ظالم
- ١٩٨٠ قصة أدبية
- ١٩٨١ رواية الحرافيش
- ١٩٨١ قصة أدبية
- ١٩٨١ قصة أدبية
- ١٩٨٢ قصة سينمائية
- ١٩٨٤ قصة أدبية
- ١٩٨٤ قصة سينمائية
- ١٩٨٥ قصة أدبية
- ١٩٨٥ رواية الحرافيش
- ١٩٨٦ قصة أدبية
- ١٩٨٦ رواية أدبية
- ١٩٨٦ رواية الحرافيش
- ١٩٨٦ رواية الحرافيش
- ١٩٨٨ رواية الحرافيش

- إخراج صلاح أبو سيف
- إخراج صلاح أبو سيف
- إخراج حسن رمزي
- إخراج يوسف شاهين
- إخراج صلاح أبو سيف
- إخراج عاطف سالم
- إخراج صلاح أبو سيف
- إخراج صلاح أبو سيف
- إخراج يوسف شاهين
- إخراج كمال الشيخ
- إخراج حسن الإمام
- إخراج حسن الإمام
- إخراج حسام الدين مصطفى
- إخراج نور الدرداش
- إخراج عاطف سالم
- إخراج صلاح أبو سيف
- إخراج إبراهيم الصحن
- إخراج حسن الإمام
- إخراج حسام الدين مصطفى
- إخراج كمال الشيخ
- إخراج حسن الإمام
- إخراج أنور الشناوي
- إخراج يوسف شاهين
- إخراج حسين كمال
- إخراج مذكور ثابت
- إخراج حسام الدين مصطفى
- إخراج حسن الإمام
- إخراج حسام الدين مصطفى
- إخراج حسن الإمام
- إخراج حسين كمال
- إخراج علي بدرخان
- إخراج سعيد مرزوق
- إخراج صلاح أبو سيف
- إخراج أشرف فهمي
- إخراج يحيى العلمي
- إخراج علي بدرخان
- إخراج أشرف فهمي
- إخراج حسام الدين مصطفى
- إخراج هاني لاشين
- إخراج أشرف فهمي
- إخراج حسن الإمام
- إخراج سمير سيف
- إخراج عاطف الطيب
- إخراج حسام الدين مصطفى
- إخراج علي بدرخان
- إخراج حسن الإمام
- إخراج أشرف فهمي
- إخراج نياز مصطفى
- إخراج أحمد ياسين

قصيدة وشاعر

د. محمد عبد المطلب

الأولى العاطفية ، فإننا سنجد توازناً في إنتاج الشاعر الأخير يتبع لنا القول بأن عالم شوقي هيكل يتراوح بين بيتين وثلاثين هما : (الأنا - الآخر) و(الأنا - الآخرون) ، وهما البتتان المسيطرتان على قسمة الديوان .

وقد تشكل المعجم الشعري عند شوقي هيكل بفعل هذا التوجه ، ومن ثم كانت التركيب اللغوية ذات خواص مميزة ، تجمع بين التراث والحداثة على صعيد واحد ، وإن كانت الغلبة التركيبية للجانب التراثي ، الذي تحركه داخله عن وعي وقصد ، أعلن عنه في بعض إبداعاته الشعرية ، ولعل هذا الملحوظ كان وراء تلك الذاتية التي ظلت معظم نتاج الشاعر ، حتى تلك التي تنتمي إلى ما يسمى بالشعر الاجتماعي ، أو الواقعي .

ونستطيع أن نفسر هذه الذاتية بوجهها إلى مصدرها الخفي ، وهو إحساس الحب السلي نبتت منه ، لكنه الحب بمنشأ الواسع ، حب الشاعر للمرأة ، وحبه لأصدقائه وأصدقائه ، وحبه لفردات عمله التي يعايشها ، ثم حب لفئة الشعري من خلال حبه لفن الشعر على إطلاقه .

وقد انعكس هذا الإحساس الغلاب على اختيارات الشاعر ، إذ للثوب أن يقوم المبدع بعملتين متزامتين ومتوازيتين في آن واحد ، هما : الاختيار والتوزيع ، بمعنى أنه يقوم أولاً باختيار مفرداته من خزانته المعجمي على نحو يحقق التناصب بين الدال والمندلول ، ثم يقوم ثانياً بعملية تعليق للمفردات داخل السياق ، بحيث يتناسب بين الدال من ناحية وبينها وبين حركة اللغوية من ناحية أخرى .

فلو نظرنا إلى اختيارات شوقي هيكل لوجدناها مصورة داخل جدول الحب الذي أشرنا إليه ، وخاصة في الجزء الأول من الديوان .

والنظرة الإحصائية السريعة تؤكد هذا الملحظ ، فقد ردد الشاعر دال (الحب) ومرادفه حوالي مائة وسبع وخمسين مرة ، فإذا كانت قصائد الديوان خمساً وثلاثين قصيدة ، فإن معدل التردد يبلغ خمس مرات في القصيدة الواحدة ، وهي نسبة مرتفعة بالنظر إلى أن هذه اللفظة ليست من الألفاظ التي يرتفع ترددها عموماً بصرف النظر عن السياق ، القفل (كان) مثلاً يرتفع تردده في

الفنية ، ومن ثم جاء الإنتاج الشعري ملتزماً بالقالب التراثي ، ولم يخرج عليه إلا في حدود ما سمح به القدماء أيضاً ونعني بذلك تطور الشكل الإيقاعي إلى نظام الموشحات والمقطعات ، ومن ثم يكون من الصعب ضمه إلى تيار الحداثة الذي سيطر على مجال الإبداع الشعري المعاصر .

ومن جانب آخر لا يمكن عد الشاعر تراثياً ، على معنى أنه تحرك داخل الإطار الموروث شكلاً ومضموناً فحسب ، إذ أنه تحرك حركة فنية داخلية سمحت له باحتلال مكانة وسط تيار الحداثة ، أي أنه كان جاع تيارين متجاورين ومتوازنين ، وإن كانت الغلبة والوضوح فيها للتيار التراثي .

والنظر في ديوان الشاعر الأخير يؤكد هذه الظواهر التي ألمحنا إليها ، فهو في عالمه الشعري يكاد ينفلق على ذاته ، حيث يعيش داخل دائرة عاطفية استغرقت وسيطرت عليه ، فجاء إبداعه الشعري وثيق الصلة بالتيار الوجداني الذي حمل أثره واضعاً في الدلالة التي امتدت خلال ست عشرة قصيدة ، مثلت مجموعة دفعات عاطفية يربطها غيط نفس واحد ، كما نجل أثره في الصياغة الشعرية التي أنتجت هذه الدلالة .

ومع التقدم في قراءة الديوان نلمح نفلة فكرة مقابلة تتعدى عن التيار الوجداني ، وتلتهم بمدرسة الإحياء التي خاضت غمار المجتسم في حذر وحيلة ، لكنها استطاعت - على نحو من الاتهام - أن تعبر عن شواغل مجتمعه ، وأن تكون مرآة مكبرة لقصايده .

وقد استمر هذا النمط الشعري المعدل في ديوان شوقي هيكل في نحو تسع عشرة قصيدة فإذا أضفنا الإهداء إلى المجموعة

نلحق اليوم مع الشاعر شوقي حل هيكل^(١) ، ولق تقديري أن أصدق وصف لفي يمكن أن يتوافق مع تكوينه الشعري ، هو (أنه شاعر مخضرم) على معنى أن إنتاجه قد امتد على مساحة زمنية واسعة ، تشمل أفراداً متعددي المذاهب ، من رومانسية إلى واقعية ، ومن شعر ملتزم بالوزن والقافية ، إلى آخر متحرر منها ، وشوقي هيكل بين هؤلاء وأولئك يتحرك دالسيا في مجال المجلدين أحياً ، وفي مجال التراثين أحياً أخرى ، لكنه أبداً لم يتزحزح من موقفه من الناحية الإبداعية ، وربما أثرنا لهذا كله وصفه بالشاعر المخضرم برغم أنه مازال في قوة الرجولة .

وشاعرونا صاحب ثلاثة ديوانين ، أولها (كبرياء) صدر في سنة ١٩٧٩ وثانيها (علازل وعيون) صدر في سنة ١٩٨٢ ، وثالثها ديوانه الأخير (رحلة إلى حنين) صدر سنة ١٩٨٨ .

وتسابق هذه السديوانين يجب ألا نتحدثنا ، إذ الحقيقة أن بدايات هذا الشاعر كانت سابقة لعملية النشر بسنوات طويلة ، لقد كنا نستمع لإبداعاته في دار العلوم في أوائل الستينيات ، وظلت هذه الإبداعات تتوالى دون توقف حتى الآن .

وهذه الاستمرارية هي التي دفعتنا إلى تصنيف الشاعر ضمن أصحاب الزميين ، لكن الحذر يقتضي ألا يكون هذا التصنيف وسيلة وضع المبدعين في فضائل وقوائم ، وإنما يكون وسيلة رصد لظواهر فنية تنتمي إلى هذه الناحية أو تلك .

والملاحظ أنه برغم معاصرة الشاعر ، كان إنتاجه غاملاً قليلاً أو كثيراً اعظم إنتاج جيله الشعري ، ويبدو أن طبيعة النشأة والتكوين كان لها أثر بالغ في توجهاته

أى نص أحس ، ومع أهمية رصد هذا التردد أحياناً ، لكن الفعل قابل للزعر في معظم السياقات ، أما دال (الحب) فإنه يحتاج إلى سياق معين ، وإلى إصداق تعبيرى خاص ، بحيث يؤدى دوره في إنتاج الدلالة من خلال كل ذلك .

ويجب أن نشير إلى أن التعامل مع النص سوف يكون من خلال مدخله الوحيد وهو صياغته اللغوية، في جانب الاختيار، أو في جانب التوزيع، ولن يكون من هنا الانشغال بأمور تبعد عن الصياغة، إذ إن ذلك يشدنا إلى مناهات قد تكون مهمة، لكنها ليست من صلب العمل الأدبي، ولما أمرت تتضافر في تاريخ الأدب، أو الاجتماع، أو التراجم الأدبية.

ويقوم النص بنائها على خمس حركات ،
تمثل كل منها دفعة ذهنية وعاطفية متلاحمة ،
تمتد لتتصل بما قبلها وما يليها في شكل دوائر
متداخلة تحقق في النهاية كياناً فنياً يحكم
البناء .

وواضح أيضاً أن المدخل التصيري
للدلالة هو رصده عنصراً المفارقة التي مثلت
نقطة الارتكاز لتجسر المعاني وانتشارها ،
وهل هذا تكون الحركة التحليلية حركة
(بنسولية) تتأرجح أماماً وخلفاً وصولاً إلى
النتائج النهائي .

إدراكه للعلاقة بينها في قوله : (أراك كما أرى الدنيا) ثم أضاف طرفاً ثالثاً هو (البحر) ، لتتحول الصورة على هذا النحو إلى بنية ثلاثية الأركان ، أي أن المحبوبة صارت الدنيا ، وهي البحر دفعة واحدة .

لكن الإدراك اللغوي الخلاق هو الذي جمع بين العسر والنعيم على سبيل التقابل اعتماداً على أن التحرك من الشقاء إلى العسر يتم بالارتكاز على علاقة السبية .

ويستمر البيت الثالث في مد البنية التكرارية بإعادة فعل (الرؤية) مع صيها على رصد تقابل جديد ، أي أن بنية التكرار تتلحم ببنية التقابل ، ويتم بناء التقابل بطريق غير مباشر ، إذ إن المستوى السطحي في البيت يتحدث عن الدنيا ، لكن المستوى الباطني يصرف الحديث إلى المحبوبة ، فإذا كانت الدنيا عملاً لم تخلقوا (بالوفاء والغنى) ، وما أن المحبوبة واحدة من مفردات الدنيا ، فإنها تحمل هذا التقابل أيضاً ، بل ربما كانت مثلاً واضحاً فيه .

وإن البيت الأخير في هذه الحركة يعود بالطرف الساقط مرة أخرى إلى المستوى السطحي للصياغة ، حيث تظهر المحبوبة من خلال الضمير (فيك) ليكون ظهورها موازياً لظهور المفارقة التي يتبدى أحد طرفيها بالفعل (إقبال) والطرف الآخر بالقوة (صد منتظر) ، فالصدق وإن لم يظهر في الحال فهو كامن بالقوة يتحين الوقت الذي يتجر فيه .

الحركة الأولى في مجملتها كانت مدخلاً للذات إلى عالم الموضوع الدخلى ونحوه من الخلف إلى الموضوع ، ثم مواجهته ومواجهته صريحة قد تحقق للذات بعض الراحة النفسية .

(٣)

يقول الشاعر في الحركة الثانية :

فبك الغرائب كلها قد صوّرت
حتى جمعت من الهوى فتي الصوّر
فأراك يوماً كالفتاة مبيكة
وأراك يوماً ومثل أروق الرُّقُر
وأراك في حُرّ السَّوم إذا طَلَّتْ
وأراك في بُرود النسيم إذا انتَشَر
وأراك شمساً تستبِق بغيرها
وأراك سحراً ذاب في ضوء القمر

وهذه الحركة في مجملتها تنصرف إلى المحبوبة خلال وقوعها تحت الرؤية الإدراكية للذات ، وهنا يتم إسقاط الطرف الثالث (الدنيا) مع الاحتفاظ له بنوع من الوجود الجزئي من خلال بعض مفرداته كالتنسيم والشمس والقمر ، وهذا النمط

التعبيري يتيح للذات الانفراد بالموضوع لاستكشاف أعماقه ، وإخراجها إلى الواقع الملمّس .

وتخلص البيت الأول صياغياً للمحبوبة كصورة كلية داخلية ، وهذه الطبيعة الداخلية أفزتها أداة لغوية بالغة التأثير هي حرف الجر (في) الذي نقل الظواهر المتنبية للمحبوبة من الظاهر إلى الباطن .

أما الطبيعة الكلية فقد أفزتها صيغ الجمع أحياناً (الغرائب - شتى الصور) وصيغ المصوم أحياناً أخرى (كلها - جمعت) .

وهذا البيت إن لم يتم إلى خط المفارقة الذي يسيطر على النص في مجملته ، فإنه على نحو خفي قد حقق هذه المفارقة باستخدام صيغ الجمع والمصوم التي تحصى على عنصرى المفارقة بالضرورة .

ومثل البيت الثاني بداية تمجّل الذات مرة أخرى من خلال وسيلتها الإدراكية (أراك) ، كما يمثل تحريك المفارقة من المستوى الباطني إلى المستوى الظاهري ، حيث تجمع الصياغة بين القتاد الشالك وأوراق الزهر كخاصية من خواص المحبوبة .

وتلعب الحواس دوراً أساسياً في هذه الحركة ، من حيث كانت وسيلة الإدراكية التي تستبين بها الذات الموضوع ، ولم يعد الإدراك مقصوراً على حاسة الإبصار ، بل شاركها غيرها من الحواس في محاولة لاستجماع أكبر قدر من مواصفات المحبوبة .

وما كان من الممكن أن تتجلى هذه المفارقات إلا بتحويل الموضوع إلى كائن شفاف يظهر كل ما في داخله من تناقضات المرة عموماً ، والمحبوبة خصوصاً ، كما يظهر ما فيها من تقلب وتغير يجمع المتناقضات أحياناً والمتشابهات أحياناً أخرى .

وعلى هذا النحو تتوافق الحركة الثانية مع الحركة الأولى في كونها تمثلان خطين متوازيين : خط المحبوبة - خط الحياة ، وبينهما تنعقد المشابهة في جانبها التقابل .

وبجانب خط المفارقة يأتي البناء التشبيهي ليؤدى دوراً مؤثراً في إنتاج الدلالة ، حيث نقلها من الداخل إلى الخارج ، وحولها من المعنوي إلى

المحسوس ، فالبناء التشبيهي كان وسيلة لإسحار الشاعر في عالم الحب والمحبوبة وإدراكه إدراكاً مجسداً .

وتحقيقاً لهذا الإدراك تردد فعل (الرؤية) خمس مرات منسوبا إلى الذات ، ليحقق لها السيادة التعبيرية ، ثم تتأكد هذه السيادة بجعل الرؤية في خطأ فنياً للدلالة ، وما تقع عليه خطأ تحميا لها ، وبهذا النمط تحافظ الذات على خط الكبرياء الذي حققته لنفسها في الحركة الأولى .

(٤)

وتنتقل إلى الحركة الثالث حيث يقول فيها الشاعر :

وأراك في بُعد النجوم وقربها
مثل السراب إذا دنا منا أنتَحَر
وأراك في نور الفاتن كالضحي
وأراك عند الشوق نارا تَسْتَوِر
وأراك في صدرى دواء شافهاً
وأراك داء في الضلوع قد انتَشَر
وأراك يأساً في حياجير الأسي
وأراك في أسلاً تنسُو وأزغُر

وإذا كانت الحركة السابقة قد كشفت من المفارقة التي تستكن في المحبوبة ، فإن الحركة هنا تكشف أبهى من المفارقة في المحبوبة ، ولكن من خلالها ولقها على الذات ، بمعنى آخر تقول إنها تجدد الشعور الدخلى للذات تجاه الموضوع .

فتكرار فعل الرؤية يرتد إلى الداخل لا إلى الخارج ، ويرصد التفاعلات المتغيرة تجاه بعد المحبوبة أو قربها ، وما ينتج من ذلك من تغير الأضواء الملعب التي توازي ذلك الفراق الجسدي ، وعلى هذا النحو يصبح الموضوع مصدر المفارقة التي تمشيها الذات بما فيها من (راحة ، ألم) ، وما فيها من (ياس ، أمل) .

وارتفاع نسبة تردد فعل الرؤية في هذه الحركة إلى ست مرات يعطى مؤشراً على اتساع مساحة المدرك ، واستغراقه لحالي المحبوبة المتقابلتين ، أي أنه كلياً تقدمت الصياغة في رصد المفارقة ، اتسعة خطوطها ، وينصرف الجهد التعبيري إلى تجميع هذه الخطوط في سياقها المهيبة لاستقبالها .

وكما ارتفعت نسبة تردد فعل الرؤية ،
ارتفعت - أيضاً - نسبة تردد عناصر المقارنة
على النحو التالي :

بعد	قرب
دنا	انحدر
نور	فار
دواء	داه
ياس	أمل

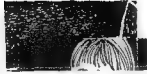
وهي في معظمها مفارقة سياقية تعتمد
على القدرة الخاصة في خلق التراكيب
وغرسها في السياق ، ذلك أن (البدن) -
مثلاً - يتقابل مع البعد لا مع (الاتحاد) ،
(والنور) يتقابل مع الظلمة لا مع (النار) ،
فالشاعر يتحرك تركيبياً من خلال الجديد
حيناً ، ومن خلال المألوف حيناً آخر .

ولكن الجدة هنا تتحرك في إطار السلامة
والصحة ، أي إنها جلدة محصورة بعيدة عن
الشطط والعيب الذي يؤدي إلى انفلاق
المعنى ، فهي محكومة بالعرف العام من
ناحية وشلازمات الصياغة من ناحية
أخرى ، (فالإنحدار) - مثلاً - وإن لم يكن
مضاداً (للبدن) فإنه من مسببات (البعد) وهو
القابل الأصل .

ومن الملاحظات على البنية الشكلية أن
تكرار فعل الرؤية يتأخذ طابعاً رأسياً ،
حيث يبدأ كل بيت من أبيات هذه الحركة
به ، وهذا النمط الصياغي يجعل حل
تعميق الدلالة ، وذلك بتجويرها من نقطة
محددة ، ثم يعاد التجوير مرة أخرى في إلحاح
يتجدد مع تجدد الدقة الدلالية .

ويتوافق مع تكرار فعل الرؤية ، تكرار
حرف الجر (في) ، الذي يجعل الرؤية في
بعدها الخرجي ، إلى أبعاد داخلية لا يتكفي
البعد وحده في إدراكها ، ومن ثم يكون
الحرف محولاً للفعل من معنى (الإبصار) إلى
معنى (البصيرة) .

وتتعاون الصورة التشبيهية مع الوسائل
السابقة في إنتاج دلالة هذه الحركة ، حيث
تكاثر أبيتها ، وتداخلت عناصرها ،
بعيت أصبحت الحركة كلها عملية كشف
وظهور ، سواء أكان هذا الكشف ينقل
المجهول إلى المعلوم - كما في البيت الأول -
أم كان ينقل المعنوي إلى المحسوس - كما في
البيت الثاني - أو كان يعقد المقارنة بين
محسوسين يشيران في الوضوح - كما في



البيت الثالث - أو ينقل المحسوس إلى
المعنوي - كما في البيت الأخير .

(٥)

ويرتبط المبدع بالحركة الرابعة على الحركة
الثالثة في عملية توليدية ، على معنى أن
الظواهر التقابلية في الحركة الثالثة قد ولدت
بالضرورة الدلالة الكلية في الحركة الرابعة ،
حيث يقول الشاعر :

قد عشتُ في قلبي حبك دائم
يا ويحنا ! فعق بربك نَسْتَعِزُّ ١٩

ومنى نصير بلا عذاب في المحوى
ونحب لا شكوى هناك ولا صَجَر
وأراك في دنيا المحبة جنسى
يا جنسى ! فإليك قد طال السُفَر
ومشمتُ من تَرَجٍ توالى بهده
فَرَحٌ يخالطه على الدنيا الكُفَر

والحركة في مجملها تدور حول العلاقة
الجدلية بين اليأس والأمل ، وهو ناتج دلالي
لما سبق من حركات تجمع عناصر المقارنة في
المحبوبة ، حيث انمكس كل ذلك في هذه
الحركة فولد التقابل الخفي بين اليأس
والأمل .

وتبقي عناصر اليأس مع مطلع البيت
الأول (العيش في قلبي) واستخدام الفعل
عشت يؤثر في حركة المعنى تأثيراً بالغاً ، إذ
هو فعل مفرغ من الحدث ، خالص
للمزمن ، ومن هنا تصبح (حالة الغلق) زمناً
سالياً في عمر الشاعر ، على معنى توقف
المعر حديقاً عند منطقة الغلق ، انتظاراً
لللمحة الانفراج .



وتزداد حدة الغلق عند تعلقه (بالحب) ،
إذ جاءت الصياغة قائلة (بحبك) أي أن
الغلق خالص لإدراك مشاعر المحبوبة ، وهو
أمر يرجع إليها لا إليه ، ومن ثم يشتمل
الغلق ، الذي انعكس اشتغاله تمهيداً في
صرخة لغوية في مطلع الشطر الثامن
(يا ويحنا) ، وهذه الصرخة كانت رسالة
إتذار للطرفين معاً ، لأن الغلق إذا استمر
تحول إلى يأس ، ومن اليأس إلى الراحة ويعمى
لهذا جاءت الجملة الاستغماية (لمنى برك
نستقى) ، وهو استفهام مفرغ من دلالة ملء
بالهفة والتوجع ، ممياً بالحث والإثارة .

وتفريخ الاستفهام من مضمونه الأصل
يضعف من تأثيره الوجداني ، لأنه يتحرك في
غير مجاله الطبيعي ، ومن ثم يحتاج إلى
عملية مأزعة تمهيدية ، وهذا ما جمادت به
الصياغة في مطلع البيت الثامن (منى
نصير) ، وهو وإن كان مفرغاً من التسؤل
ملياً بالتمنى ، لكنه على نحو من الأنحاء
شد من أزر التركيب الاستفهامي السابق
عليه ، ودلالاته إلى أكبر مساحة تعبيرية
مكنة .

ويبدو البيت الثاني وقد انصرف في مجلته
إلى إفراز مسببات الغلق من العذاب
والشكوى والضجر ، وبشكل الفعل
(نصير) مرحلة زمنية تحولية تنهيا فيها الدلتا
للاتصال إلى مساحة زمنية أخرى ، تشكل
حديثاً بوجاهات تنفي الغلق السابق ، أو
تبتدع عنه حل أقل الاحتمالات .

وهذه المساحة الزمنية تختلط بالبعد
المكاني في البيت الثالث من خلال :
(دنيا المحبة) - (جنسى) - (جنسى) ،
فلا اختيارات - هنا - وقعت على معجم

مفعم بالراحة النفسية ، بل تجاوزها إلى الفتنة العلوية الخالصة .

ومن المدهش أن البنية في البيت كانت ذات طبيعة توليدية ، على معنى تماسك الصياغة نتيجة لحاجة تحولية تستكن فيها .

والتحول الأساسي يبدأ ملازماً لبناء التشبيهي (أراك جنتي) ، حيث انتقلت المحبوبة من صورتها التحتية البشرية ، إلى صورة فوقية سماوية .

أما التحول الثالث فبتم توليده من التحول الأول ، إذ أصبحت المحبوبة (جنته) لا على سبيل المشابهة ، وإنما على سبيل الحقيقة ، ومن ثم صار التعامل اللغوي معها باذونات - مباشرة لحقيقتها الجسدية (يا جنتي) .

ويولد به (يا) دلالة أساسية ، هي بعد المسافة الزمانية والمكانية بين الذات والمحبوبة ، ومن ثم تشكلت الصياغة في الجملة الأخيرة على نحو يؤكد هذه الحقيقة ، حيث طال السفر النفس إلى المحبوبة .

وما أن الفلق يمثل حالة توتر داخل يقع بين حالتين متقابلتين ، فإن الأسطر التالية لابد وأن توضح هاتين الحالتين ، وتقلها من الحذف إلى التمثل ، وإذا كانت إحدى الحالتين قد يناهها في السطر الثالث ، وهي (الراحة النفسية) ، فلنا سوف نعاين الحالة المقابلة في السطر الأخير ، حيث المفارقة التي لازمت الذات في تجربتها العاطفية ، والتي تقوم على تبادل الوجود بين حالتين :

(الترح - الفرح) ، وإن كانت الغلبة التصيرية للحالة الأولى ، وليس ذلك لكونها أولاً فحسب وإنما لترحانها مرة أخرى في نهاية السطر ، حيث أغلقت لفظة (الكدر) .

وللملاحظ الأساسي هنا ، أن خلوص الصياغة لإفراز حالة الفلق يستدعي بالضرورة خط المفارقة على المستوى السطحي ، بينما يكون الابتعاد عنها مؤدياً إلى تلاشي هذه المفارقة على مستوى السطح أيضاً .

(٦)

ونأى الحركة الأخيرة في النص لترتبط بما قبلها ارتباطاً النتيجة بمقدساتها ، والنتيجة الواقعة هي استسلام الذات ، وتقبلها

للموضوع ، والتنازل عن جانب من الكبرياء العاطفية . يقول الشاعر :

ما أتيت إلا لئلا مُزَجَّ الشقا
أُ بها ، وعاد التبع فيها بالضرر
فإذا حوت فأنيت بغير الحنا
ن ، وإن جفوت فقسوة لا تفتن
لكنني أهواك رغم توجس
ويرغم ما عانيت فوك من السهر
قدت هواك على الفؤاد مقدراً
أبدأ ، فهل ينجي من القنبر

الحلج ١٩
والبيت الأول يخلص خطوط التقابلات السابقة ، ويقدمها في إطارها النهائي ، على اعتبار أن هذا الإطار يجسد المحبوبة داخلياً وخارجياً ، ومن ثم يتاح للذات أن تتحاذ لأحد الجانبين : التقبل أو الرفض .

ويتمحوّل التقبل إلى لسن من الاستسلام - في البيت الثاني - ، أو بمعنى أدق إلى عهد للاستسلام ، وذلك عندما تغلب طبيعة الحنان على القسوة في المحبوبة - ثم يتحقق الاستسلام الحلو - في البيت الثالث - ثم ينتهي الأمر بالخضوع المطلق للموضوع ، وكأنه القدر الذي لا فرار منه - في البيت الأخير - .

وتلخيص التجربة يتم عن طريق وسيلة أسلوبية بالغة التأثير ، هي (القصر) - (ما والا) ، والمدهش في هذا التركيب القصصى ، أن المحبوبة لم تعد محلاً للمفارقة والتقابل بل إنها تحولت إلى عنصر من عناصرها ، والتركيب اللغوي هو الذي يقدم هذا الناتج ، إذ إن الموروث اللغوي يقول إن ما بعد (الا) هو المقصور عليه ، وما قبلها هو المقصور ، فـ (أتيت) باعتبارها مقصورة ، قد أضافت إلى ما بعد (الا) ، فأصبحت من مفرداته ، أى أنها مكون من مكونات اللغة والشقاء ، والتضع والضرر ، ومن ثم يكون تقبلها أمراً حتمياً باعتبار الطبيعة الوجودية ذاتها .

ويرغم ذلك ظلت الذات تبحث لنفسها عن عوامل إضافية تبرر لها تقبل الموضوع نفسياً - فتأتى الصياغة في البيت الثاني مغنية طبيعة الحنو والحنان على طبيعة الجفاء والقسوة ، بالارتكاز على أدوات تعبيرية

صغيرة في حيزها اللغوي ، كبيرة في أثرها الدلالي ، وهي (إذا) في السطر الثاني ، إذ إن الموازنة اللغوية تفسر من (إذا) معنى التحقق واليقين لتكسوها ملامح الحنان في الموضوع ، كما أنها تفسر من (إن) معنى الشك والاستبعاد اللذين يجعلان بين الموضوع والجفاء نوعاً من العزلة .

وتشير خط الدلالية ابتداء من البيت الثالث عن طريق (لكن) بإشعاراتها النابعة من الذات ، لتعلن رغبتها في تعديل مسار العلاقة بينها وبين الموضوع ، ومن ثم يتبنى اتخاذ القرار ، وهو قرار سريع حاسم ينشئ من الفعل (أهواك) بحدوثه الداخلية ، ويزمنة الفريد الذي يمتد في البعد الثلاثي للزمن الفعل (الماضي والحاضر والمستقبل) ومن هنا يمكن اعتبار الزمن زمناً خاصاً بالشاعر ينحصر في تجربته الشعرية التي نمرض لها التحليل .

والنظر في اختيار صيغة هذا الفعل يشير ضمناً إلى نوع من المغالاة النفسية التي آلت إلى تحكم القلب في العقل ، ومن ثم الاتساق وراء أهواك ، فكل ما سبق كان مؤدياً إلى هذه النتيجة .

وحقيقة الزمن المبهم في الفعل (أهواك) تتحدد بشكل قاطع في البيت الأخير ، حيث يصير الحب مساوياً للأبدية (قدت هواك) ، والمدهش أن الذات تتكلم بهذا السباح الزمني وتردده ابتدأً بإفصاحاً عجباً (قد - مقدر - القدر) بل إنها تعلن عن خصوصها له بقولها (على الفؤاد مقدراً) .

وتعاود الذات تلنس الأسباب لتتنازل عن كبريائها العاطفي أمام المحبوبة الملمنة بكل التناقض والمفارقة ، وذلك عن طريق الإصرار بحقيقة وجودية هي غلبة القدر وسيطرته على حركة الوجود والموجود ، ومن ثم يكون الاستسلام أقصر الطرق وأكثرها راحة للنفس ، سواء أكان الاستسلام أمام القدر ، أم المحبوبة التي تعادله دلاليًا .

فالتص على هذا النحو يمثل تجربة خارجية وداخلية على صعيد واحد ، ومن ثم تحركت الصياغة بين هذين العرفين جية وذهاباً ، واستطاعت عن طريق هذه الحركة أن تحقق للنتيجة الخارجية نوعاً من العمق النفسى ، وللناحية الداخلية نوعاً من التجسد الخارجى ، فتم التوازن على مستوى الشكل والمضمون ◆

ما يعد مخالفة صريحة وصارخة لقواعد وشروط الاشتراك في المعرض العام - للتخلص منها عن طريق لجنة الفتيات الكريمة ، فإلى عبث وإستهتار هذا من هؤلاء ؟ القدوة بإسادة

إن أية لجنة تحكميم شكلت في الماضي أو سوف تشكل في المستقبل لأية مناسبة معرضاً كان أو غير ذلك ، هي عملية خلافية ، تحصل الشك في قراراتها كما تحصل العكس ، وأياً كانت أخطاء التحكميم فإن إلغاء التحكميم هو قرار سهل غير يحتاج لمعقبات فذة ، وهو ليس حلاً لمشكلة ولكنه خلفاً لمشاكل عديدة ، بالإضافة لدلالاته المعبرة عن منيع للتذكير لدى هؤلاء الفنانين بالإلغاء - درءاً للمشاكل - لا يقل خطورة عن منيع الفاشلين الأدياه مثيرى الغيبار والمشكلين في كل قرار تحكميم لا يحصل أسماؤهم وفى كل لجنة تتجامل عجزهم أو صيغتهم الصبائي ، لتلمذ المسابقة للمعرض العام وكفى هزلاً

عن تحكميم بينالي القاهرة الدولي

أما عن تحكميم بينالي القاهرة الدولي ، فإن إعتقادنا التالى له ييب أن يقرن بوجهة نظرنا في أهمية التحكميم بصفة عامة والمذكورة فيما سبق ، حتى نؤكد مرة ثانية أننا لسنا مع أنصار إلغاء التحكميم ، في الدورة الأولى لبينالي القاهرة الدولي ١٩٨٤ كان العرض ناقصاً على الدول العربية وأسفر التحكميم عن فوز مصر بنصف عدد جوائز الدورة ولقنا . . ربما فإن موقع مصر الريادى تاريخياً يسمح بذلك ، خاصة وأن بعض الدول العربية التى لها تاريخ أيضاً لم تشارك في تلك الدورة . وفى الدورة الثانية لبينالي ١٩٨٦ ، وبعد إشتراك بعض الدول الأوروبية على ثلاث جوائز البينالي ، وفى الدورة الأخيرة المقامة حالياً ، حصلت مصر أيضاً على ثلاث جوائز البينالي أيضاً بل وصل جائزة البينالي الكبرى المقررة لأول مرة في هذه الدورة والمسماة بجائزة النيل الكبرى . أفلا يستدعى الأمر وثقة تاملة حادثة ؟

ماذا ؟ جرى ؟ . . وبلا عقد إحساس بالدونية وبلا عقد مغالاة في تقدير الذات ، علينا أن ننظر للأمر نظرة تحليلية عبر أسئلة ثلاثية : (١) هل وصل مستوى فنانيات نجاة لتلك الذروة كما ونوعاً (ثلاث الجوائز بالإضافة للجائزة الكبرى) ؟ (٢) أم أن حصروم على تلك الجوائز هو تفوق نسبي نجم عن مشاركة هزيمة من الدول التى لم ترسل لنا من يمثلها عملياً حقيقياً وشرفاً ؟

(٣) أم أن الثغرة تكمن في عدم توفيق لجنة التحكميم ؟ إننا نعتقد أن الأجابه هي بعض من كل هذا ، فأما عن مستوى فننا المصرى المشارك في المعرض ، فلم يكن متجانساً على الإطلاق ، كما لم يكن معيبراً - جالاً - عن أفضل اختياراتنا مثل هذه المناسبة ، التى نسمى أن تكون « دولية » لا بالإسم ، لقد شاركنا في التصوير بأعمال جيدة لفنانين هما فرغل عبد الحفيظ وأحمد سليم ، وفرغل يعد واحداً من أبرز الأسما الحالية في الحركة التشكيلية المصرية . وأعماله مناسبة تماماً للمشاركة في مثل هذه النوعية من المعارض نظراً لما يملكه من خيال قادر على إحداث الدهشة لدى المشاهدين ذلك عبر قدرات تقنية وأساليب إبداعية عميقة بقدر من المهارة والحلق أما عن مشاركتنا في مجال الحفر ، فقد كانت متواضعة تارة في اختيار الفنان وتارة أخرى في إختيار الأعمال المناسبة لنوع تلك العروض ، وأما عن النحت فلا أجد كلمات أخف وقعاً يعد محاولات عديدة من كلمتى « دون المستوى » . فلا أدري - أو أدري ولا أبيع - عن الأسس التى يقتصاها نخيار من يمثلنا ، بما فيها طرف « من عليه السور » ؟ في تلك المعارض . أما عن السؤال الثانى والمتعلق بتمثيل الدول في هذا المعرض ، فنسأل عنه تلك الدول ، وإن كنا نعرف يقيناً جزءاً من الإجابة ، وهو الخاص بعلم ثقة بعض الدول في قدرتها على التنظيم وفى مدى جديتها في العملية التحكيمية ، وهذا في ذلك شواهد من الماضى القريب . ولمم بالإضافة إلى إفتقاد روح المنافسة والدافعية على المشاركة ، فالقيم المادية

لجوائز بينالي القاهرة الوليد . الذى ليس له تاريخ - هزيمة . . هزيمة ، وأرى سهولة تدارك ذلك لو أردنا ، فيبتكاليف الكثير من حفلات الإستقبال - التى نعلم ولا ننكر أهميتها - يمكننا مضاعفة قيم الجوائز أضعافاً كثيرة بحيث تمثل عنصرأ لجلب الفنانين وحتمهم على المنافسة القوية ، كما يمكننا أيضاً أن نطبع للفنانين أعمالهم بطريفة أكثر جاذبية بالألوان في مطبوعات المعرض ، وهذا أيضاً عامل جذب أشد أهمية من حفلات العشاء والكوكيتل أو ما شابه ذلك من البنود الكثيرة التى لها أهمية ثانوية .

أما عن السؤال الثالث والمتعلق بلجنة التحكميم ، فلياذى بدء ، أية صفة للجنة تتكون من - أربعة أفراد فقط لا غير - إثنان مصريان وفرنسي وأسبانى - تجعلها تنفتحها - « لجنة التحكميم الدولية » ؟ - لجنة رئيسها مصرى هو فى نفس الوقت - رئيس البينالي ، وهو المصور عز الدين حمدة ، وأعضاؤها هم الفنان الكبير حسين بيكار - الذى نعرف قدرته وزاخرته - والنائد الأسبانى خوليوآن جاييجو JULIAN GAYGO والنائد الفرنسى ميشيل جيبسون MICHEL GIBSON واعتذر عن الحضور النائد الإيطالى « ساسانى » SASANI هذه اللجنة لا نشك في نزاهتها على الإطلاق ، ولكننا ندهى عدم تمثيلها لصفة الدولية فضلاً عن أن قراراتها تبين لنا عن صعوبة وصفها بالمحايدة ، ولا تستبعد وقوعها - نفسياً - دون أن تدري تحت تأثيرات غير مباشرة لبدأ « إكرام الضيف » مما يستتبعه من رد التحية وتمثلها أو أحسن منها أى « إكرام للضيف » والضيعة في النهاية هو ذلك الوليد الذى نسمى نحو إكتسابه صفة « دولية » كنوع من الشرعية الفعلية ، متمثلاً في مشاركة حقيقة قوية من جميع الأطراف ونظرة أكثر جديده من الضيف المنظم

انظر صور الموضوع



موقع الأسلوبية على الخريطة الأسنسية المعاصرة

د. فتح الله سليمان

الاتجاه الثالث : الأسلوبية مرحلة وسطى بين النقد الأدبي وعلم اللغة ، ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن الأسلوبية تحل محل موقفاً وسطاً بين النقد الأدبي وعلم اللغة بل هي - في نظرم - تحوى كليهما معاً ، ودليل ذلك أن التركيب الاشتقاقي للكلمة يشير إلى أن المقطع Style يتصل بالنقد ، والمقطع Istics يربط بعلم اللغة^(١) .

وعلى الرغم مما يبدو من تباعد اتجاهي النقد الأدبي وعلم اللغة ، إذ يستطيع المرء أن يسلك طريقاً لغوياً دون الإشارة إلى النقد الأدبي ، كما أنه يمكن ممارسة النقد الأدبي دون أية إشارة إلى علم اللغة ، إلا أن هذا لا ينفي ارتباطهما ، وأبينة ذلك أن من اللغويين من يرى أن الناقد لا يمكنه استكمال العملية النقدية مستغنياً عن علم اللغة ، لأنه لابد من دخوله في مناقشات لغوية^(٢) .

ونرى أن هذا الاتجاه هو أقرب الاتجاهات إلى القبول ، من حيث إن الأسلوبية عندما ترتبط بها وترتبط بينهما إنما تعتمد على لغة النص بوصفها مدخلاً لتحليل ظواهره ودراسة العلاقات التي تنظمها سياقاته ، وأما بهذا تقدم للناقد منهجاً لغوياً يمكن على أساسه أن يمارس نقده الموضوعي .

وارتباط الأسلوبية بهذين النظامين لا يخل باستقلاليتها ، فالتفاعل بين العلوم المختلفة ، والتأثير والتأثر ، كلها سمات صارت تميز العلوم المصرية ◆

ونقول إن أية ظاهرة Phenomena يمكن دراستها بطريقة علمية ، كما يمكن بحثها بطريقة أخرى غير علمية ، والفصل في ذلك ليس ماهية الظاهرة ذاتها وإنما الوسيلة التي تعالج بها ، وإذا كان علم اللغة يدرس اللغة دراسة علمية تنبئ على الموضوعية وانتفاء الذاتية ، إذن يمكننا أن نقرر أن علم اللغة « علم » .

ولما كانت الأسلوبية - حسب هذا الاتجاه - مرتبطة بعلم اللغة إلى الحد الذي أصبحت فيه جزءاً منه ، وإذا كانت دراستها تقسم - في المقام الأول - على التحليل اللغوي ، الذي يركز على وصف الموضوعية ، وهي شرط لازم لأي علم ، إذن يمكننا أن نقرر أن الأسلوبية « علم » ، ونقول هذا رغم أن تيرنر - وهو أحد الذين شددوا على وجوب ارتباط الأسلوبية بعلم اللغة - ينفي عنها أن تكون علماً^(٣) .

الاتجاه الثالث : الأسلوبية حلقة وصل بين اللغة والأدب ، ومن أنصار هذا الاتجاه ستيفن أولمان Stephen Ullmann وسايكس R. A. Sayce وشيترز Leo Spitzer . ويرى هؤلاء أن الأسلوبية يمكن أن تكون حلقة الوصل بين الدراسة العلمية للغة والدراسة الأدبية للأسلوب^(٤) ، وأنها يمكن أن تقيم جسراً بين علم اللغة والتاريخ الأدبي^(٥) .

وتمّة أمر ينبغي أن ننبه إليه ، وهو أنه إذا كان البحث الأسلوبي بحثاً في « أدب » فإن هذا لا يعنى أنه يجوز له أن يتيه في مناهات الأدب ، وتستغرقه مضاميه ، ونحوه في النهاية إلى انطباعات .

تعد الأسلوبية من أحدث ما تمخضت عنه علوم اللغة في العصر الحديث ، وهي أحد مجالات نقد الأدب اعتماداً على بنيتها اللغوية دون ما عداها من مؤثرات اجتماعية أو سياسية ، أو فكرية ، أو غير ذلك ، أي أنها تعنى دراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير .

والأسلوبية وعلم الأسلوب مصطلحان مترادفان ، ويميل كثير من الباحثين إلى استخدام أولهما ، لأن هناك من يزعم أن هذا المجال من مجالات البحث اللغوي وأنقضى ليس علماً .

وعلى الرغم من أن الأسلوبية نشأت في إطار علم اللغة ، وأن مؤسسيها الأوائل هم - في الأصل - لغويون ، إلا أن ثمة اتجاهات ثلاثة في تحديد موقع الأسلوبية على الخريطة الأسنسية .

الاتجاه الأول : الأسلوبية فرع من فروع علم اللغة ، ويتزعم هذا الاتجاه الناقد الأمريكي رينيه ويلي Rene Wellek وتيرنر G. W. Turner ، وابستين E. J. Epstein .

وإذا سلمنا بهذا الاتجاه وجب علينا مناقشة تساؤل مهم ينشأ في أنه إذا كانت الأسلوبية فرعاً من فروع علم اللغة فهل يمكننا القول إن علم مثلها ؟

ينبغي أولاً أن نثبت أن علم اللغة « علم » ، لأن هناك من يدعي غير ذلك ، ومن هؤلاء هاوسهولدر Fred W. Householder الذي يزعم في كتابه Re-view in International journal of American Linguistics. أن علم اللغة ليس علماً .

- 1) Turner, G. W. "Stylistics", A Pelican Books, London, 1973, P. 239.
- 2) Sayce, R. A. "Style in French Prose, A Method of Analysis", Oxford University Press 1958, p. 3
- 3) Spitzer, Leo: "Linguistics and Literary History, Essays in Stylistics", New York, 1962, p. 10.
- 4) Widdowson. H. G. "Stylistics and the Teaching of Literature", Longman Group Limited, London, 1979, P. 3.
- 5) Ibid, P. 3.

مجلة

القاهرة

المجلة الثقافية الأولى

أدب • فكر • فن

تصدر

منتصف كل شهر

كتاب الفياضة
السيد
العضو

الكشاف السنوي (فبراير ١٩٨٨ - يناير ١٩٨٩ م)

أولا : الموضوع

١ - الافتتاحية :

٢	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة التاريخ
١	الأدب رؤية داخلية .	د. إبراهيم حنيفة .	٨١	٣ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢	تعليل .	د. إبراهيم حنيفة .	٨٨	٧ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٣	حركة النقد والرواية المصرية .	د. إبراهيم حنيفة .	٨٦	٣ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٤	حكممة من التراث إلى اليوم .	د. إبراهيم حنيفة .	٨٧	٣ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٥	وللى الأبد .	د. إبراهيم حنيفة .	٩٠	٤ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٦	النسب والتأثير الفني .	د. إبراهيم حنيفة .	٨٤	٣ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٧	حل عناصر الأنواع الأدبية .	د. إبراهيم حنيفة .	٨٩	٤ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٨	فننى رضوان فى مسرحية د إله رغم أنه .	د. إبراهيم حنيفة .	٨٨	٣ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٩	فى لاصطلاح النقدى : الوحدات الدرامية الثلاث .	د. إبراهيم حنيفة .	٨٢	٣ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
١٠	لصالحه على سائر القومى .	د. إبراهيم حنيفة .	٨٧	٣ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١١	لزوم مالا يلزم فى تشكيل مسرواية د بنك الفلقى .	د. إبراهيم حنيفة .	٩١	٣ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٢	لص كلمة نجيب محفوظ فى الأكاديمية السويدية .	د. إبراهيم حنيفة .	٨٥	٣ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٣	مبارك منزهة الملاح .	د. إبراهيم حنيفة .	٨٠	٥ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٤	من ذاكرة الألس . الجزار واللص .	د. إبراهيم حنيفة .	٨٠	٣ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .

٢ - البيلوجرافيا :

٢	الموضوع	إعداد	العدد	الصفحة التاريخ
١	بيلوجرافيا الأدب الكبير نجيب محفوظ .	عصام عبد الله .	٩٠	٥٨ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٢	بيلوجرافيا من الرواية المصرية .	د. طه وائى .	٨٨	٥٨ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٣	١ - من البداية وحتى عام ١٩٧٤ م بيلوجرافيا من الرواية المصرية :	حسن سرور .	٨٨	٦٣ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٤	٢ - من عام ١٩٧٥ إلى ١٩٨٧ م . بيلوجرافيا من مسرحيات فننى رضوان .	د. إبراهيم حنيفة .	٨٩	٩ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٥	بيلوجرافيا لمسرحيات أمين صدقى .	د. نجوى حلقوس .	٨٠	٣٤ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٦	بيلوجرافيا أصالة حسن الإمام .	عمود قاسم .	٨١	٩٦ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٧	تعريف بالراجلين . (د. حسن فوزى - فننى رضوان - د. عبد الحميد يونس) .	عصام عبد الله .	٨٩	٥٦ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٨	ميخائيل نعيمة من المهد إلى المهد .	عبد صدقى .	٨٧	٧٢ ٥ أبريل ١٩٨٨ م .

٣ - التتحيقات :

م	الموضوع	أجره	المعد	الصفحة التاريخ
١	حوارات في الرواية المصرية : ١ - مع د. سيد حامد النسيج . ٢ - مع سامي عسبة . ٣ - مع د. عبد المنعم تليمة .	عصام عبد الله .	٨٧ ٥٨	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٢	حول أسسيات القصة في أدب نجيب محفوظ : (د. عبد المنعم تليمة - د. محمد عثمان - د. أحمد عثمان) .	قطب عبد الميزيز يسوي .	٩٠ ٦٤	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .

٤ - التعليقات والآراء :

م	الموضوع	الكاتب	المعد	الصفحة التاريخ
١	أزمة الأدب القارئ أم أزمة البحث العلمي ؟	د. مجدى يوسف .	٨٩ ٨٨	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٢	بداية الرحلات عند قدماء العرب .	كروار وستم كمال .	٨٩ ٨٥	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٣	السبب والتصور الفني مقال بمجهول لتجيب محفوظ .	نبيل فرج .	٩٠ ٥٦	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .

٥ - الحوارات :

م	الموضوع	أجره	المعد	الصفحة التاريخ
١	أدريس : أشهر أئني أجريه من المستطيل .	مهدي محمد مصطفى .	٨٤ ٧١	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٢	إشكالية النقد العربي : حوار د. شكرى عياد .	عصام عبد الله .	٨٥ ٢٠	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٣	دراسة حول البطال الشعبي .	فاروق عورابيد	٨٩ ٩٠	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٤	حلموت لم يسبق نشره مع ميخائيل نعيمة منذ ٢١ عاماً .	محمد صفلى .	٨٧ ٦٨	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
٥	حوار مع الألب الدكتور جورج قنوق .	عصام عبد الله .	٨٠ ٦٧	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٦	حوار مع الدكتور محمود على مكي الحازن على الجائزة الأولى للملك فصل .	قطب عبد الميزيز يسوي .	٨٧ ٧٧	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
٧	حوار مع الشاعر الفلسطيني محمد حبيب القاضي . حول فكرة الشعر الفلسطيني في الأرض المحتلة .	قطب عبد الميزيز يسوي .	٨٩ ٨٠	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٨	حوار مع الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة .	عواطف بريس .	٨٣ ٨٦	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٩	حوار مع الشاعر لطفى محمد بيس	مهدي محمد مصطفى .	٩١ ٥٤	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٠	حوار مع الطاهر وطار أدب الجزائر .	نبيل قاسم .	٨٠ ٧٦	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١١	حوار مع الفاضل بجائزة الدولة التشجيعية في الفلسفة الدكتور محمد مجدى الجزيري .	عصام عبد الله .	٩٠ ٨٠	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٢	حوار مع القاص محمد جبريل .	على عبد الفتاح .	٨٤ ٥٢	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
١٣	حوار مع القاص محمد مستجاب .	حسن سرود .	٨١ ٩٠	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٤	حوار مع الكاتب المسرحي الكبير سعد الدين وجيه .	عصام عبد الله .	٨٦ ٦٩	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .

١٥	حوار مع المنظر المسرحي البولندي : هـ جيرسي كوتاج .	٥. أحمد مسخوخ .	٨٢	٨٤	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٦	حوار مع نجيب محفوظ .	٥. أحمد عثمان .	٩١	٤٤	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
١٧	حوار مع نهاد شريف . حورل أدب أخلاق العلمي .	عيسى محمود عامر .	٨٥	٤٠	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٨	« لقد انطلق العرب » حوار مع المفكر الكبير د. فؤاد زكريا .	مصطفى عبد الله .	٨٨	٧٨	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .

٦ = الدراسات :

٢	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة التاريخ
١	ابن رشد وواقعا الفكري المعاصر .	٥. عاطف العراقي .	٨٠	٣٦ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٢	الأديب ثروت أباطة وهابية الديكتاتورية .	مهدي بندق .	٨٦	٤٤ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٣	أزمة التعبير الإنسان في « قرية ظلمة » .	تيسم جمل .	٨٦	٣٩ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٤	الأسطورة والعلم دراسة في كتلتل أم حاسم .	٥. أحمد حسن القنون المصطفى .	٨٧	٩ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٥	إطالة على الشعر اليوناني المعاصر د الشاعر اليوناني سافندريس وأريون عاماً من الشعر .	٥. تيسم عطية .	٨٥	١٧ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٦	إثرائات القديس أوغسطين .	٥. زينب محمود المحضري .	٨٤	١٨ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٧	اكتشاف نصيدة جديدة لوليم شكسبير .	ياسر توفيق .	٨٤	٦ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٨	الإنسان في عالم سكتية فؤاد .	٥. سامية أحمد أسعد .	٨٦	٥ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٩	الإنسان والكتك وتصاوير يحيى الظاهر عبد الله .	شاذي صلاح الدين .	٨٨	٥٣ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٠	أهم الحقائق عن توفيق الحكيم .	فؤاد دويارة .	٨٢	٢٢ ١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١١	بداية وهابية للمصون ... و . و . والشخصية .	٥. مكي وادي .	٨٨	٤٠ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٢	بطل من هذا الزمان ترجمة لرواية « بيت الياسون » .	عائدة لطفى .	٨٨	٣٤ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٣	البنية الروائية وآليات الترقيية الذاتية .	٥. صبري حلفظ .	٨٨	١٤ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٤	بتر إبراهيمز وروائي من جنوب أفريقيا .	فؤاد كتلتل .	٨٠	٢٤ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٥	تجربيون ولا تجارب ويبريون ولا تجريبية (تحليل مفهوم التجريبية في الفلسفة) .	٥. بلوى عبد الفتاح محمد .	٨٠	١٠ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٦	تراث عبد الحميد يونس .	مصطفى شحمان جاد .	٨٩	٢١ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٧	تقنيات الحداثة في روايات أموار الحرافة .	جمال نجيب التلاوي .	٨٧	٤٤ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٨	توثيق العناصر التراثية في « هذا الصوت وأنشود » .	مراد عبد الرحمن مبروك .	٨٠	١٥ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٩	ثروت أباطة في الرواية العربية .	٥. عبد الميز شرف .	٨٧	٣٦ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٢٠	جدلية الزمان في أدب جمال الخطان الروائي .	حسن خضر .	٨٧	٣٢ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٢١	جماليات النص الروائي دراسة في أصناف يوسف القعيد .	سازم شحفة .	٨٨	٢٨ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٢٢	جورج لوكاتش والمفكر البشمال المعاصر .	٥. رمضان بسطافوس .	٨٢	١٦ ١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٢٣	الحداثة والفلسفة الروائية عند نجيب محفوظ .	إبراهيم نصحي .	٩١	١٣ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .

٢٤	الحسن التارغني في أدب تجيب محفوظ .	٩١	٣٢	١٥ يناير ١٩٨٩ م .	عمري شلي .
٢٥	الحضارة الإسلامية .	٨٢	١٠	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .	برنارد لويس .
٢٦	حوارات تجيب محفوظ .	٩٠	٤٣	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	حسن حسين شكري .
٢٧	حول الاستمرارية والواقعية في الرواية السفسطية .	٨١	٢٥	١٥ مارس ١٩٨٨ م .	محمد محمود عبد الرزاق . مأمون (محمد) علي .
٢٨	خواطر وكبريات : د. حسين فوزي ومسيرة التفوق المرمي .	٨٩	١٨	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	عبد الحميد توفيق زكي .
٢٩	دراسة في قضايا العالم الروائي عند أمين ريان . حافة الليل : رؤية البصر والبصيرة .	٨٦	٤٦	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	د. رمضان بطولوسي .
٣٠	الدكتور حسين فوزي ١٩٠٠ - ١٩٨٨ بأوراما ثقافية وفكرية .	٨٩	١٤	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	لمى الخطمي .
٣١	الدكتور يحيى حوى والبصيرة من واقع الإنسان .	٨٩	٢٧	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	د. عاطف المراني .
٣٢	رحلة الرواية الفلسفية .	٨٣	١١	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	أحمد عمر شافين .
٣٣	رحلة في قصيدة تحت الأنظار للغيتوري .	٨٢	٣٢	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .	د. كمال نجات .
٣٤	رؤية السنجاد .	٨٩	١٠	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	د. نعيم حلية .
٣٥	روايات محفوظ في السبعينات .	٩٠	٢٧	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	د. ملهم شافين فريد .
٣٦	« الرواية الفارقة » بينمازلة الدولة التشجيعية .. بين السياسة والتاريخ ؟ حكاية المواطن والاضطراب .	٨٨	٣٦	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	فهم الدين موسى .
٣٧	رواية « يوم قتل الزعيم » دراسة تطبيقية صورتان للحدث الواحد .	٩١	١٦	١٥ يناير ١٩٨٩ م .	جمال عبد القصور .
٣٨	الزمن في رواية تجيب محفوظ « ألباني من الزمن ساعة » .	٩٠	٣٦	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	مصطفى عبد الغني .
٣٩	الزمن واللغة في رواية عبد جبر ثلاثية سبيل الشخص .	٨٨	٤٦	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	مصطفى عبد الغني .
٤٠	شاعرية اللغة في روايات لؤاد قنديل .	٨٦	٢٨	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	محمد أبو أحمد .
٤١	الخصبة الروائية والواقع الأسطوري عند صبري موسى .	٨٦	٢٢	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	مراد عبد الرحمن سويك .
٤٢	شعر الشريف الرضي بين الطبع والتكلف .	٨٩	٣٢	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	محمد سيد كيلان .
٤٣	شعر ميخائيل نعيمة بين الروحية والمادية .	٨٢	٢٥	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .	أحمد حسين الطماوي .
٤٤	الفك من الغزالي إلى ديكتاتورية .	٨٥	٦	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	د. أيمن طريف الخولي .
٤٥	مشمشون وحيلة في مسرح معون يسوس .	٨٥	٢٤	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	د. نجوى عاقوس .
٤٦	صعود الحكيم في شكوى الحيوان من ظلم الإنسان .	٨٣	٥٠	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	يوسف الشاروني .
٤٧	صورة الذات وصورة الآخر . محاولة أولية لفهم الشخصية المصرية من خلال بعض أعمال يوسف إدريس والرواية .	٨٦	١٥	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	د. شاذلي عبد الحميد .
٤٨	طه حسين في باكورة أعماله .	٨١	٢٠	١٥ مارس ١٩٨٨ م .	محمد سيد كيلان .
٤٩	عالم الخلق والسلوك النضال إلى وحدة الجهار المعنى .	٨٥	٣٠	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	يوسف الجويجي .
٥٠	عقيدة المهدي المنتظر من منظور للسني .	٨١	١٦	١٥ مارس ١٩٨٨ م .	د. أحمد محمود صبيحي .
٥١	في تاريخ الثقافة المصرية : جامعة أدباء المروية والفكرية العربية في مصر .	٨٤	١١	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	د. خالد محمد تميم .
٥٢	قراءة في روايات إقبال بركة .	٨٨	٨	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	د. سامية أحمد أحمد .

٥٣	قراءة للغة الرمز في رواية لفرانز كافكا و المحاكمة .	٨١	١٢	١٥ مارس ١٩٨٨ م .	إيريك فروم . إيراهيم قنديل .
٥٤	القلق في حياة الأديب .	٨٤	٢١	١٥ يونيو ١٩٨٨ م	يوسف ميخائيل أسعد .
٥٥	الجنة و الواقع المأساوي ودراما السقوط الفردي .	٨٦	١٢	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م	عبد كتيك .
٥٦	مالك الحزين : الحركة وعبور الجواز .	٨٥	١٠	١٥ يوليو ١٩٨٨ م	د. شاكور عبد الحميد .
٥٧	دراسة طوبولوجية .	٩١	٢٨	١٥ يناير ١٩٨٩ م .	جمال نجيب التلاوي .
٥٨	المتغير الإجمالي في رواية الحب فوق هضبة الهرم .	٨٧	٢٠	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	مصطفى عبد الغني .
٥٩	مدخل إلى الرواية السياسية عند إحسان عبد القدوس .	٨٠	٢٠	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	د. محمد عبد النعم عطار .
٦٠	مرحلة الوعي بأبعاد التجربة في شعر نازك الملائكة .	٨٠	٦	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	د. السيد نصر الدين السيد .
٦١	المستقبلية (٢) إدارة المستقبل .	٨٦	٣٤	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	جمال نجيب التلاوي .
٦٢	مستويات النص في رواية و مسافة بين الوجه والفتاح .	٨١	٢٧	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	د. نجوى هاتوس .
٦٣	مسرح أمين صدقي .	٨٤	٢٨	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	د. سمير سرحان .
٦٤	النفوذ في العالم الغربي من النقد الحديث إلى البيئية .	٨٤	٢٤	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	د. صلاح قطب .
٦٥	مصر في شعر د. جبي .	٨٣	٣٠	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	د. عبد الحميد حمام .
٦٦	معارضة العرب و : علاقة الشعر بالفتاة .	٩١	٢٢	١٥ يناير ١٩٨٩ م .	محمد كتيك .
٦٧	مغامرة الأبدان في قصص نجيب محفوظ .	٨٣	٤١	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	د. شاكور عبد الحميد .
٦٨	اللامع الأسطورية في رواية المسافات .	٨٨	٢٤	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	محمد كتيك .
٦٩	ملائح الرقبة الأبدانية في رواية مالك الحزين .	٨٣	٥	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	د. مصطفى عازز .
٧٠	من اتجاهات الرواية الفرنسية المعاصرة ريتة فالتة : وأب موضوعه البسطاء .	٩٠	٣٤	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	أحمد حسين الطماوي .
٧١	من الأدب السياسي عند نجيب محفوظ و الكرنك .	٨٨	١٧	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	الدانيل طه .
٧٢	من أوراق أبي الطيب المتنبي : التطبيق لتزييف التراث .	٨٣	١٨	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	د. كاظم عمرو .
٧٣	الروحية الفنية من منظور الواقع .	٨٢	٢٩	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .	إيراهيم قنديل .
٧٤	ميخائيل باكتين والليلة الكبيرة .	٩٠	٣٩	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	د. محمد نجيب التلاوي .
٧٥	نجيب محفوظ ورواية البر .	٩١	٥	١٥ يناير ١٩٨٨ م .	د. محمود حافظ السيد .
٧٦	نجيب محفوظ وعصره اللغوي .	٨٧	١٥	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	د. محمد شبل الكومي .
٧٧	نجيب محفوظ ودراسات الخرافات .	٩١	١٩	١٥ يناير ١٩٨٨ م .	عبد الرحمن أبو حوف .
٧٨	خط المثلث البصري في روايات نجيب محفوظ .	٨١	٦	١٥ مارس ١٩٨٨ م .	د. سيد محمود القمني .
٧٩	هل بين القراءة الكمية و تصحيح مغالطات .	٨٧	٥٠	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	مراد عبد الرحمن ميروك .
٨٠	الواقع الأسطوري في روايات جيه طاهر .	٩٠	١٣	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	د. حامد أبو أحمد .
٨١	الواقعية النقدية في أدب نجيب محفوظ .	٩٠	٢٠	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	د. محمد شبل الكومي .
٨٢	الوجود والحركة عند نجيب محفوظ دراسة في رواية زقاق المدق .	٨٧	٢٥	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	عبد الغني داود .
٨٣	يوسف جويهر بانوراما عالمه الروائي .	٩٠	٦	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	د. غالي شكرى .
	بوميات الفرخ في كتاب الأحزان .				

٧ = الرسائل الجامعية :

الموضوع	عرض	العدد	الصفحة التاريخ
١ . اتجاهات القيام المسرحي للمعاصر من سنة ١٩٧٥ إلى سنة ١٩٨٥ م وتوقعات المستقبل .	قطب عبد العزيز يسوي .	٨٤	٥٧ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٢ أثر التغيرات الاجتماعية على الشكل الروائي في مصر . من سنة ١٩٦٥ إلى سنة ١٩٨٥ م .	قطب عبد العزيز يسوي .	٨٣	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٣ تأثير ت . س . إليوت على المسرح الشعري لصالح عبد الصبور .	مراد عبد الرحمن مبروك .	٨١	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٤ ثلاثية نجيب محفوظ . عصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح عبد الصبور .	جهاد عبد الجبار الكيسى .	٩١	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٥ طه حسين في مسيرة الرواية العربية في مصر .	حسن سرور .	٨٥	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٦ نجيب محفوظ : دراسة فنية من ١٩٦٧ - ١٩٧٧	مراد عبد الرحمن مبروك .	٨٨	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
	مراد عبد الرحمن مبروك .	٩٠	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .

٨ = الرسائل الخارجية :

الموضوع	الكتيب	العدد	الصفحة التاريخ
مؤلف مترجم			
١ أشدود عطاء المسرح الأسبان و فونتي أو بيخونا ، المسلوحة على مسرح الشرف الشعبي . (رسالة إسبانيا)	حسن عطية .	٨٩	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٢ حول معرض الفنون الشعبية المصرية في مدريد . (رسالة إسبانيا)	حسن عطية .	٨١	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٣ حول مهرجان دمشق للمسرح الحديث عشرون . (رسالة دمشق)	حسن سعد .	٩١	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
٤ مؤتمر الرواية العربية في المغرب أسئلة الرواية ورواية الأجيال . (رسالة المغرب)	لمري البشير . إدريس الخوري .	٨١	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٥ طائر الحب والسلام بين الأديان يخلق في سماء إيطاليا : حول المؤتمر الأممي للسلام بين الأديان للمتحدين بمدينة أسيزي . (رسالة إيطاليا)	د . عاطف العراقي .	٩١	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٦ عرض الجليل فيلم فلسطين . (رسالة لندن)	توفيق حنا .	٨١	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٧ المرشد الشعري التاسع : بين ارتداد الشعر ووجود الدراسات النقدية . (رسالة بغداد)	مهدي محمد مصطفى .	٩١	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٨ مهرجان بغداد المسرحي العربي الثاني . (رسالة بغداد) .	صفوت سلطان .	٨١	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٩ مهرجان التراث والثقافة . (رسالة الرياض)	عبد الحميد حواس .	٨٣	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٠ مؤتمر النقد الأدبي الثاني . (رسالة الأردن)	د . محمد أبو الرضا .	٨٧	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١١ نشاطات معهد العالم العربي الثقافي . (رسالة باريس)	مكي لوزين .	٨٧	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .

م	الموضوع	المؤلف	الكتاب	العدد	الصفحة التاريخ
١	أحلام هند وكاميليا . عند ما يتحول الواقع المرئي إلى فن جميل .	أحمد عبد الله .		٨٧	٨٠ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٢	الطفل الهزيم في السبيل المصرية .	أحمد عبد الله .		٨٤	٨٢ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٣	حول مهرجان لوكاترو السينمائي الدولي - ٤٩ .	فوزى سليمان .		٨٨	٩٢ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٤	دورة خبة لمهرجان القاهرة السينمائي .	فوزى سليمان .		٩١	٧٨ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٥	وحمل طرح سينمائي كبير : حسن الإمام من الرواية الشعبية إلى الأدب العربي .	عمود قاسم .		٨١	٩٣ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٦	روايات نجيب محفوظ على الشاشة وروايات خلفان للطريق (دراسة مقارنة بين الرواية ولفيلم وصمة عار والطريق) .	أحمد عبد الله .		٩٠	٨٣ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٧	زوجة رجل مهم . . . تلك النوايا وتلك الدراما .	سمير فريد .		٨٤	٧٧ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٨	سلطان الطفل في السبيل المصرية .	أحمد عبد الله .		٨٩	٧٦ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٩	سبيل العرب : حرب الفلسطينيين .	د. جمال عبد الناصر .		٨٢	٦٠ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
١٠	سبيل العرب : عوارق الطبيعة .	د. جمال عبد الناصر .		٨٥	٧٤ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١١	سبيل العرب : الرحيل إلى العالم الآخر .	د. جمال عبد الناصر .		٨٦	٦٢ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
١٢	سبيل العرب : وحوش القبر .	د. جمال عبد الناصر .		٨٣	٧٠ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٣	الشخصيات الغامضة من قاع المجتمع إلى قمة البطولة .	شاهيناز لاهدي .		٨٠	٨٤ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٤	عندما جاء الطوفان في زمن حاتم زهران .	أحمد عبد الله .		٨٢	٥٤ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
١٥	في مفهوم الفيلم التسجيلي .	سمير فريد .		٨٧	٧٥ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٦	المسافرون . . في السبيل المصرية .	د. رفيع الصبان .		٨١	٩٨ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٧	من أفلام الموسم : البهرون .	أحمد عبد الله .		٨٠	٨٠ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٨	من أفلام الموسم : ضربة معلم .	محمد الطيب .		٨٠	٨٧ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٩	من « الحب والكلاب » إلى الحرافيش .	توفيق حنا .		٨٦	٥٨ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢٠	مهرجان الاسكتندرية السينمائي الدولي الخامس : إيفاح للمهرجان ولإفاح الناس .	عمود قاسم .		٨٨	٨٩ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٢١	مهرجان كان ٨٨ واقع للمهرجان وواقع السبيل في العالم .	سمير فريد .		٨٥	٧٠ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .

م	الموضوع	المؤلف	الكتاب	العدد	الصفحة التاريخ
١	الأعدود .	عبد فزال .		٨٦	٨٤ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢	إسطار .	شادي صلاح الدين .		٨٥	١٠٦ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٣	الذي ياعني .	عبد الرحيم المسبخ .		٨٧	٥٧ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٤	إلى يلمز خريفه .	عبد الوهاب اليان .		٩١	٥١ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٥	الاستغاث .	محمد فتحي غريب .		٨٢	٧٦ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
٦	انتصار للمنى .	حورية البشري .		٨٨	٨٨ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٧	توترات طفلى .	صبرى أبو علم .		٨١	٢٩ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .

٨	الحزن مفتوح لأخية الفتي .	٩١	٦٠	١٥ يناير ١٩٨٩ م .	أحمد الشهاوي .
٩	حصار الوجوه القديمة .	٨٧	٦٨	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	حسن توفيق .
١٠	حكاية ... في أول السقوط .	٨٦	٥٤	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	عمود قرن .
١١	الحلم والشفيرة .	٨٤	٤٧	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	أحمد فضل شبلول .
١٢	خرافية .	٨٥	٣٦	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	محمد إبراهيم أبو ستة .
١٣	دائرة المشق الأبدية .	٨١	٧٦	١٥ مارس ١٩٨٨ م .	سمير مريش .
١٤	دهومة التحول .	٨٥	٤٤	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	صلاح والي .
١٥	الربح في قلب الريح .	٩٠	٧٠	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	مفرح كريم .
١٦	التحويج .	٨١	٨٢	١٥ مارس ١٩٨٨ م .	أحمد مرتضى حيد .
١٧	الصندي .	٨٨	٨٢	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	محمد فهمي سند .
١٨	الطائر الغامض .	٨٣	٥٨	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	مهدي محمد مصطفى .
١٩	المزف على صوت الطيور المهاجرة .	٨٠	٧٤	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	أحمد الحفوق .
٢٠	هبة .	٨٩	٣٨	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	عمود تسيب .
٢١	فاتازيا لرحلة كروب الليمون	٨٦	٦٨	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	محمد عبد النعم جاهد .
	أو محاولة للخروج على النص .				
٢٢	فصل الصورة القديمة .	٨٤	٧٦	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	أدريس .
٢٣	فصل الفصال .	٩٠	٧٧	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	فوزي صالح .
٢٤	قشعريرة .	٨٠	٥٢	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	محمد فريد أبو سمدة .
٢٥	قصائد قصيرة .	٨٥	٦٤	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	السباح عبد الله .
٢٦	أ قصائد جاك بريير .	٨٤	٨٥	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	جك بريير .
					د . أحمد عماد .
٢٧	للذين أتوا بعدنا .	٨٧	٥٣	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .	حسن فتح الباب .
٢٨	الله يتجلى في كل كبير وصغير .	٨٩	٧١	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	بارتولد هينريش بروكس .
					د . فائزة السيد عبد الرحمن .
٢٩	اللوحة .	٩١	٦٨	١٥ يناير ١٩٨٩ م .	محمد فريد أبو سمدة .
٣٠	محاولة لاقسام الخطأ .	٨٧	٦٤	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .	أحمد إسماحيل .
٣١	من أوراق عبد الرحمن الداخل .	٨٤	٦٤	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	مروان محمد بوزق .
٣٢	الندوب بستان .	٨٣	٨٤	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	مهدي بلناق .
٣٣	مواجد من فصل الرؤى .	٨٣	٧٩	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	فوزي صالح .
٣٤	موسيقى من العمق .	٨٩	٥٢	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	مروان الأسويطي .
٣٥	نبذة الشاعر / كلمات أخيرة	٨٠	٧٠	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	عيسى محمود عمار .
	على لسان شهود				
٣٦	وحي جميل .	٨٤	٣٧	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	وليد منير .
٣٧	والعاشق كيوته .	٩٠	٥٥	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	محمد النعم حواد يوسف .

١١ - الصفحة الأخيرة :

م	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة التاريخ
١	إحسان عبد القدوس في وادي الغلابة .	علاء الدين وحيد .	٨٨	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٢	أسئلة ثلاثة وأجوبة واحدة :	سامي عسبة .	٨٠	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٣	لماذا أحفني العميد متعلق بإحيائه ؟	السيد نجم .	٨٦	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٤	الصلوات الأبدية .	د . كمال نشأت .	٨٤	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٥	كلمات في الحب والأسس والشعار .	فاروق خورشيد .	٨٣	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٦	كلمة السكرتير الدائم للأكاديمية السودانية في حفل تسليم الجوائز .	ستوري أن .	٩١	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٧	لغة الرواية .	د . شكوي حباد .	٨٧	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٨	لغة في حنة .	رجاء النقاش .	٨١	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٩	مركز الفنون الشعبية وللأفون	صفوت كمال .	٨٢	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
	عاماً من العمل اليقظ .			
١٠	موسوعة القاهرة مطلوبة من مجلتها .	سامي حشبة .	٨٥	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١١	هذا الحصاد السنوي ...	د . إبراهيم حنيفة .	٩٠	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٢	وليات الكتاب .	أحمد حسين الطماوي .	٨٩	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .

٢	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة التاريخ
١	أبعاد الواقعية في الفنون التشكيلية .	د. كليم عمرو .	٢٨	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢	جبال الجبجبي ، لوحة وشجرة الخصر .	عمود المهندي .	٨١	١٥ مارس ١٩٨٨ م . الأخير .
٣	جولة في معرض الفنان عمر النجدي .	وجيه وهبه .	٨٩	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٤	داليجوكتة أو دالوجنازاة للفنان ليونارد وداقتي .	عمود المهندي .	٨٠	١٥ فبراير ١٩٨٨ م . الغلاف .
٥	حسن الشرق ومعارض صيف بارقة .	وجيه وهبه .	٨٧	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٦	حول بيتالي الاسكتلندية السادس عشر .	عمود عوض عبد المال .	٨١	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٧	حول الفن الحديث .	محمد لطيف إبراهيم .	٨١	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٨	حول معرض السويدي الأخير القول المعاد ودله التجربة .	وجيه وهبه .	٨٨	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٩	رحيل هاي طليم .	وجيه وهبه .	٩٠	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٠	الرسوم للتجربة السودانية و تجربتها النصف قرنية .	د. محمد جلال عبد الرازق .	٨٩	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١١	الشخصية المصرية في فن عمود هتار .	د. وفاء محمد إبراهيم .	٨٥	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٢	فن الحرف في العالم الأفرقي الأفريقي الأسوي .	عبد العزيز صافق .	٨٣	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٣	فنون ومعتقدات من افريقيا وآسيا بخطوط من الروح نسجت هذه السجادة .	د. عبد العزيز صافق .	٨٠	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٤	في الذكرى السادسة لرحيله : عبد النعم مطاوع .	صعنت داوستلي .	٨٧	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
١٥	طوف من يناير موسم جديد .	وجيه وهبه .	٩١	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
١٦	الكاركاتير . الدور السياسي والاجتماعي .	عادل ثابت .	٨٧	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
١٧	لوحة ذات السراويل الأخرى .	عمود المهندي .	٨٧	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م . الغلاف .
١٨	للغنان الفرنسي وهري ماتيس : لوحة والسوق للفنان المصري مصطفى بط .	عمود المهندي .	٨٥	١٥ يوليو ١٩٨٨ م . الغلاف الأخير .
١٩	لوحة والمناظر للفنانة الكتندية و أنا بوجييان .	عمود المهندي .	٨٥	١٥ يوليو ١٩٨٨ م . الغلاف .
٢٠	لوحة والقلبة للفنان عادل ثابت .	عمود المهندي .	٨٣	١٥ مايو ١٩٨٨ م . الغلاف الأخير .
٢١	لوحة للفنان أحمد نصير .	عمود المهندي .	٨١	١٥ مارس ١٩٨٨ م . الغلاف الأخير .
٢٢	لوحة للفنان التونسي خليل حلولو .	عمود المهندي .	٨٦	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م . الغلاف الأخير .
٢٣	لوحة للفنان السوري بول كل .	عمود المهندي .	٨٦	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م . الغلاف .
٢٤	لوحة للفنان عبد الرحمن النشار .	عمود المهندي .	٨٢	١٥ أبريل ١٩٨٨ م . الغلاف الأخير .
٢٥	لوحة للفنان عبد الوهاب عبد المحسن .	عمود المهندي .	٨٧	١٥ أبريل ١٩٨٨ م . الغلاف .

٢٦	لوحة للفنان فان جورج .	عمود الفتى .	٨١	بطن ١٥ مارس ١٩٨٨ م . الغلاف .
٢٧	لوحة «متحابان في مقصورة»	عمود الفتى .	٨٣	بطن ١٥ مايو ١٩٨٨ م . الغلاف .
٢٨	للفنانة شريكار حكاية . لوحة «شايف الحسنة للفنان المصرى يوسف كامل» .	عمود الفتى .	٨٧	الغلاف ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م . الأخير .
٢٩	لوحة «الفتية للفنان المصرى أنجم واتلى» .	عمود الفتى .	٨٤	الغلاف ١٥ يونيو ١٩٨٨ م . الأخير .
٣٠	لوحة «وجهه للفنان الفرنسى بول جوجان» .	عمود الفتى .	٨٤	بطن ١٥ يونيو ١٩٨٨ م . الغلاف .
٣١	معرض الفنان سمير رافع من الأسطورة إلى الواقع الإجتماعى .	نبيل فرج .	٨٠	١١٠ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٣٢	ملاحظات حول الفن الحديث .	بول كلى - أن شرف .	٨٤	١٠٢ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٣٣	«ماجى فى ذكراء الحاة» . . . الخفا كان رائداً ؟	وجيه وهبه .	٨٦	١٠٧ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٣٤	نظرة إلى عالم أشكال ليو بالدين .	عمود وبقيش .	٨٣	١١٠ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٣٥	هدير الضامتين ! حول معرض التحت المصرى المعاصر .	عزيز الدين نجيب .	٨٠	١٠٣ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .

١٣ - القصة :

م	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة التاريخ
١	الأحواء .	عبد سلیمان .	٨٦	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م
٢	الأسباع .	طارق المهندي .	٨٢	٤٠ ١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٣	الاصهار في اللحظات المتعاقبة .	سيد الدين حسن .	٨٩	٦٨ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٤	أنظر إليه . . إنه يجرى مضيقاً .	علاء خديك .	٦٥	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٥	بحر لا تحبته السواحل .	إعتدال عثمان .	٨٤	٣٢ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٦	بيت أستريون .	عوروى لويس بوزخس .	٩١	٥٨ ١٥ يناير ١٩٨٩ م
٧	الترجيع .	طلعت شاهين .	٨٦	٧٥ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٨	تراكمات .	محمد حجاج .	٨٨	٨٤ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٩	ثلاث قصص قصيرة : (الرجل الذى أهدم - الجميع في دائرة الممكن - المؤلف في الميدان بفرده) .	وللى بدوى .	٨٤	٥٦ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
١٠	لمن زوجة .	نجيب عوف .	٩١	٣٥ ١٥ يناير ١٩٨٨ م .
١١	الجنة . . والوهم .	فهمى صالح .	٨٦	٨٦ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
١٢	الحارس .	حسب الله يحيى .	٨٩	٣٦ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٣	حكاية الشتاء .	طلعت فهمى .	٨٥	٧٨ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٤	فيكتز . . !	تسطين بوستولسكى .	٨٩	٥٤ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٥	زيت النبتة .	ختار السويلى .	٨٣	٥٥ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٦	سلسل ليلايل .	إبراهيم فهمى .	٩١	٨٨ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٧	شجرة عيد الميلاد المقلدة .	ليودورد ستولسكى .	٨٥	٨٢ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٨	شرد بين الابتداء والانهاء .	نادية البهاوى .	٨٢	٨٠ ١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٩	المطابق .	عبد كمال محمد .	٨٢	٦٥ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٢٠	علاقات .	عبد الحكيم حيدر .	٩٠	٧٤ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٢١	الغائب .	مصطفى الأسمر .	٨٥	٣٨ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٢	فسار .	إبراهيم الحسنى .	٨١	٣٤ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢٣	في انتظار الساعة الثالثة .	إسماعيل البهاوى .	٨٠	٥٤ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٢٤	في الخلاء .	محمد صدقي .	٨٥	٥٠ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .

٢٥	التيد .	٨٧	٥٤	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	مصطفى أبو النصر .
٢٦	مسألة تلويق .	٨١	٥٠	١٥ مارس ١٩٨٨ م .	أليكس لاجونا .
					سمير عبد وه .
٢٧	مسعود يرسم لوحظ .	٨١	٧٣	١٥ مارس ١٩٨٨ م .	أشرف الصياغ .
٢٨	للطاردون .	٨٦	٥٦	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	جمال فاضل .
٢٩	المطر سيأتي مساء فربا .	٩٠	٦٦	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	راى يراد بيورى .
	(من أحب الخيال الملحن) .				حسن حسين شكرى .
٣٠	لكنسى .	٨٧	٦٥	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	أمير ريان .
٣١	الناغلة .	٩٠	٧٢	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	نبيل موسى .
٣٢	هاتور على الأبواب .	٨٠	٧١	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	أمير بكير .
٣٣	هناك حيث يوقص القمر .	٨٠	٤٢	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	جمال زكى مختار .
٣٤	ولكن الجالس إلى كفى .	٨٤	٦٠	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	دوروثى باركرز .
					د. أحمد شفيق الخطيب .
٣٥	الزنش .	٨٣	٩٦	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	عمن ضاهر .
٣٦	يوم تشخص الأصابع .	٨٤	٤٨	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	أسامة خليل .
٣٧	يوم سفر .	٩١	٥٢	١٥ يناير ١٩٨٩ م .	جار النيس الحلو .

١٤ - المتابعات :

م	الموضوع	الكاتب	المجلد	الصفحة التاريخ
١	الأديب العرب بين فرسية الكلام ولقدان الذاكرة (٣) .	د. صالح جواد القظمة .	٨٠	٦٤ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٢	بيان اللجعة .		٩٠	٦٥ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٣	حالة التقه والشمع الآن .		٨٤	٦٦ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٤	حول أول مؤتمر علمى من : زكى مبارك .	د. عبد الميزيز نبوى .	٨٣	٩٠ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٥	جولة في المعرض الدولي المعربين للكتاب :	د. محمد يوسف .	٨١	٧١ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٦	٣ - تعليق على اللقاء مع موراليا . جولة في المعرض الدولي المعربين للكتاب : ١ - عن النشاطات الأدبية والفكرية والفنية .	عصام عبد الله .	٨١	٦٨ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٧	جولة في المعرض الدولي المعربين للكتاب : ٢ - من اللقاءات الثقافية مع أليوتوموراليا .	نبيل فرج .	٨١	٧٠ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٨	الشهيد الحى محمد خليفة التوتسى .	عصام عبد الله .	٨٧	٩٧ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
٩	عصر بعبوى شاعرأ فنيا .	أحمد حسين الطماوى .	٨٦	٧٨ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
١٠	ضلمة المحققين عبد السلام هارون . الفيلسوف هايد الجبرى .	أحمد حسين الطماوى .	٨٥	٤٥ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
		عصام عبد الله .	٨٣	٧٤ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١١	وفاة عصية للتراث العربى الإسلامى .	نبيل فرج .	٨٣	٩٣ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٢	كتاب آسيا وأفريقيا في النهضة الدولية والأديب وقضايا المعاصرة ثلاثة أبحاث من الديمقراطية والأديب .	عبد المجيد شكرى .	٨٩	٦٠ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٣	المؤرخ الرابع لأديب الأقاليم إشراكه أمل نحو المستقبل .		٨٥	٨٠ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٤	لغة عربية ألقانا والتراث .	منى حسن تجم .	٩٠	٨٨ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٥	لغة من ترجمة سويتيت شكبير الكاملة .		٩٠	٦٤ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٦	نص حثيات منع جائزة نوبل لتجيب محفوظ .		٩١	٨٢ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٧	وفيات الأعلام في سنة ١٩٨٨ م .	أحمد حسين الطماوى .	٩١	٨٢ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .

م.	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة التاريخ
١	الأسطورة والحقيقة بين البالية الكلاسيكي والبالية المعاصر .	د. إيليت نجيب .	٩١	٧٢ ١٥ يناير ١٩٨٨ م .
٢	إكتشاف النص المسرحي .	أمير سلامة .	٨٤	٧٨ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٣	الإنسان الطيب ومنتجات الأخراج المتنقلة في أوروبا .	د. أحمد سخيخ .	٨٧	٧٧ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٤	اليهوان ... وعندما تلب كل الفرجة ولا يبقى غير القفا .	عائشة زكي .	٨٧	٧٥ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٥	تأثير المكياج والاكسوار والألوان في التكوين المسرحي .	عبدان عبد الحميد عبدان .	٨٣	٦٠ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٦	جلودرة فكرة مسرح المسارح .	عادل المليسي .	٨١	٤٧ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٧	الجلود والمسرح عليه بالإحسان (مسرحية)	لبنى رشوان .	٨٩	٣٩ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٨	حول الظواهر المسرحية : القنصل .	عادل المليسي .	٩١	٧٥ ١٥ يناير ١٩٨٨ م .
٩	حول مهرجان المسرح التجريبي الأول .	د. أحمد سخيخ .	٨٨	٧٢ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٠	الدراما التيليزيونية في مصر .	عبد الشفيق .	٩٠	٩٢ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١١	مدام الكمية في التطبيق الفني .	د. كمال حيد .	٨٢	٤٦ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
١٢	شعبية الكوميديا في لارن و تخليد الفارس في فرنسا .	أحمد تليق الألفي .	٨٨	٦٧ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٣	الفرانز .. أم الشاعر في الفن ؟؟	د. كمال حيد .	٨٤	٤٢ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
١٤	قراءة شعبية في المسرح العربي المعاصر .	فاروق عورفيد .	٨٥	٥٦ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٥	الكوميدي (المسرح الشعبي الياباني) يطلق دار الأوبرا الجديدة .	جسم عطا .	٩٠	٩٩ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٦	كوميديا التعليلات الثلاث .	د. كمال حيد .	٨٥	٥٧ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٧	المسرح الشامل بين البالية والبالية .	د. كمال حيد .	٨٥	٦٥ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٨	مسرحية اليهوان والمساحة الفارغة .	فوزية مهران .	٨٩	٥٠ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
١٩	من أحرب فرات مسرح اللا سطول ثلاث مسرحيات جديدة .	صعويل بيكيت د. إبراهيم حاتم .	٨١	٤٠ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢٠	(مسرحيات مترجمة) والفلسفة .. للامسي والمخاض مطل .	صفوت شعلان .	٨٦	٨٩ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢١	الوجه الخلفي .. وأية الأمانة في مداه على ستار الكمية .	د. نيل صليحة .	٨٢	٤٧ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .

١٦ - من المجلات العالمية :

م.	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة التاريخ
١	واسم الورداء رواية واحدة تصنع كتابا .	عمود لقس .	٨٧	٩٥ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٢	أشواء جديدة على دوستويشكي .	د. ناصر شفيق فريد .	٨٤	٩٧ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٣	أحداث مصطفى سويف .	د. ناصر شفيق فريد .	٨٤	٩٨ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٤	برخت .	د. ناصر شفيق فريد .	٨٧	١٠٣ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
٥	جان شامبون الفن التشكيلي من الجنون .. إلى الرواية .	عمود لقس .	٨٥	٨٩ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٦	جوجول الخزين .	د. ناصر شفيق فريد .	٨٦	٩٢ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .

٧	الرواية الأولى .. المخاطرة .. الموهبة ..	عمود قاسم	٨٣	١٠٢	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٨	التجانب ريشار بوررجية الممثل وأحلام المدينة	عمود قاسم	٨٧	٩٧	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٩	سيدة إنجليزية في مصر	د. ماهر شقيق فريد	٨٦	٩٢	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
١٠	الشاعر الإنجليزي جون جري	د. ماهر شقيق فريد	٨٢	١٠٢	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١١	صمويل بيكيت	د. ماهر شقيق فريد	٨٧	١٠١	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٢	عالم أمين مغلوب للكتابة من التاريخ العربي	عمود قاسم	٨٩	٩٦	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٣	الفتون الحية في أنثونيسيا	ديروانت ماي	٨٤	٦٣	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
١٤	ناستيون زالحلاج	د. ماهر شقيق فريد	٨٤	٩٦	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
١٥	مالة عام على ميلاد كافرين	عمود قاسم	٨٥	٩٨	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٦	منشية في الليل	د. ماهر شقيق فريد	٨٧	١٠١	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٧	نيشيل برود الجائزة	عمود قاسم	٨٩	٩٨	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٨	قد تتأخر هيرفيه يازان أمير الرواية الفرنسية	عمود قاسم	٨٥	٨٨	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .

١٧ - من المجلات العربية :

٢	الموضوع	الكاتب مؤلف - مترجم	المجلد	الصفحة	التاريخ
١	الإجماع الثمنين في دراسة الأدب والشخصية الأدبية عند طه حسين	شحاتة مطر	٨٧	٩٢	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٢	الأدب في الأدب العالي	ليل زالحراج	٨٥	٩١	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٣	أقطار الرواية	جبريل حنون	٨٦	٩٤	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٤	الأيديولوجيا الناعمة موجة جديدة في الغرب	د. عبد الله النياغ	٨٤	٩٩	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٥	الرباط المقدس بين الموسيقى والشعر	د. عبد القون النعنع	٨٥	١٠٢	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٦	الشعر الحر بين التراث والحداثة	د. شوقي ضيف	٨٥	١٠٤	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٧	طه حسين في ميزان النقد العلمي	د. أحمد عيسى	٩١	١٠٨	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٨	العرب كما تراه عوليد	د. جاك شامون	٨٣	٩٩	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٩	علم نفس النقد	د. ويكان إبراهيم	٩١	١٠٦	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٠	موضوع الشعر القديم	سليم حبيب خداجة	٨٧	١٠٤	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١١	اللغة العربية : بين التجديد والثقل	د. سامي الربيع	٨٩	٩٣	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٢	ما بعد الحداثة تيار جديد يحتاج الساحة الأدبية في أمريكا	مأمون حزة	٨٣	١٠٥	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٣	مارسيل بروست في الأدب والرواية الفرنسية المعاصرة	د. ع. تانية	٨٧	٨٩	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٤	للتفكير في الأدب العربي	محمد أركون	٨٥	٩٢	٢٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٥	الإسلام	د. شكري عزيز الماشي	٨٨	٩٦	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٦	موقف عبد القاهر الجرجاني من قضية الملقب	د. عثمان موالى	٨٧	١٠٥	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٧	نجيب محفوظ والجائزة	د. فؤاد زكريا	٩٠	١٠٦	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .

م	الموضوع	عرض	العدد	الصفحة التاريخ
١	الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ .	عبد المجيد شكرى .	٨٦	٩٧ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢	الإلتزام والمثالية في الرواية العربية ١٩٧٠ - ١٩٧٠ .	عمرو قاسم .	٨٦	١٠٠ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٣	إنها حقا مجنونة .	جلال المشرى .	٨٨	٩٩ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٤	أوزيريس وعطيدة الخلود في مصر القديمة .	يوسى قنديل .	٨٤	٨٩ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٥	البحث عن نظام كورل جينيد بنوع من قلب الإنسان .	أنيل فرج .	٨٢	٩٩ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
٦	بناء الرواية .	عبد المجيد شكرى .	٨٧	٩٩ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٧	تأملات في عالم نجيب محفوظ .	أنيل فرج .	٩١	٩٩ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٨	جبل يضيئ ما بين البحر والمدينة .	حسام الدين شوقي .	٨٠	٩٩ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٩	الأمحاج الجسد للملك .	مصطفى عبد الغنى .	٨٥	٩٣ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٠	الحروب الصليبية وأثرها في الأدب العربى في مصر والشام .	أحمد حسن الطماوى .	٨٣	١٠٦ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١١	سرية القنات .	نسيم جلى .	٨٠	٩٩ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٢	حزبات المعرفة .	محمد وايت وحل .	٨٧	١٠٤ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٣	الحنان الصيلى .	محمد السيد عبد .	٨٢	٩٦ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
١٤	عقلية الأدب الانجليزى ومقالات أخرى .	د. ماهر شفيق فريد .	٨٨	١٠٢ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٥	دراسات في الرواية العربية .	شمس الدين موسى .	٨١	١٠٥ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٦	رواى من أبطال الذى تأثر بنجيب محفوظ .	شمس الدين موسى .	٨٧	١٠٢ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٧	زمن الحصار .	علاء الدين وحيد .	٩٠	١٠٤ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٨	السباحة في لقم .	شمس الدين موسى .	٨٢	١٠٤ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٩	سمد لنجم رائد السينما التسجيلية .	سمير فريد .	٨٨	١٠٥ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٢٠	سندباد مصرى قصيدة طويلة في حب مصر .	شمس الدين موسى .	٨٩	١٠٠ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٢١	الشخصية العربية في السينما الحالية .	عبد الغنى دواد .	٨٩	١٠٣ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٢٢	غيمة في بتلون وقصائد أخرى .	بشير السباحى .	٨٥	٩٦ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٣	فجر التصوير المصرى الحديث .	عز الدين إسماعيل أحمد .	٨١	١٠١ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢٤	في طبيعة الرمزية الصوتية .	د. مصطفى وجب .	٨٤	٩٣ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٢٥	قضية الشكل الذى عند نجيب محفوظ .	عبد المجيد شكرى .	٩١	٩٥ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٢٦	الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية .	شمس الدين موسى .	٩٠	١٠٢ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٢٧	محمد أبو العاطى أبو النجا والوان من شخصياته .	علاء الدين وحيد .	٨٢	٩٣ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
٢٨	مسرحية أبو نضارة ومعض القضايا المسرحية .	د. مصطفى يوسف منصور .	٨٦	١٠٣ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢٩	منظور وجميلة (رواية يوهانسلافية) في منح أهل العربية .	د. جمال الدين سيد محمد .	٨٠	٩٤ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٣٠	مؤامرة ضد التاريخ المصرى القديم .	ختر السويلى .	٩١	١٠١ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٣١	موت طفلة مقترية .	د. عبد الحميد إبراهيم .	٨١	١٠٣ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٣٢	نجيب محفوظ . . الرواى المقرد .	د. جمال عبد المناصر .	٨٧	١٠٧ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٣٣	الروحى والروحى الزائف في الفكر العربى المعاصر .	أحمد السماوى .	٨٥	٨٥ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .

٢	الموضوع	الكاتب مؤلف - مترجم	العدد	الصفحة التاريخ
١	بحث في الموسيقى المرافقة . (التصويرية)	٥. عبد الحميد حمام .	٨٠	٤٤ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٢	الحياة الاجتماعية والموسيقى في . القرن العشرين .	عبد الحميد توفيق زكي .	٨٤	٣٤ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٣	الموسيقى من وجهة نظر موسيقية مع تركيز على ألوان ابن سناء الملوك .	٥. عبد الحميد حمام .	٨٦	٨٣ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .

الكشاف السنوي (فبراير ١٩٨٨ - يناير ١٩٨٩ م)

ثانياً: الكتاب

م	مؤلف	المترجم	الموضوع	المجلد	الصفحة	النوع	التاريخ
١	إبراهيم الحسني .		الغائب .	٨٥	٣٨	قصة	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
٢	د. إبراهيم حمادة .		الواقع والأدب والاستثمار . من ذاكرة الأسس : الجزائر واللص .	٨٠	٣	الاجتماعية	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
			الأدب رؤية فاعلية .	٨١	٣	د	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
			قصائد على سائر القوم .	٨٢	٣	د	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
			حكمة من التراث إلى اليوم ... وإلى الأبد .	٨٣	٣	د	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
			على حشاش الأنواع الأدبية .	٨٤	٣	د	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
			ممارك مزروعة السلاح .	٨٥	٣	د	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
			حركة النقد والرواية المصرية .	٨٦	٣	د	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
			لزوم مالا يلزم في تشكيل مسرواية و بنك القلق .	٨٧	٣	د	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
			في المصطلح النقدي : الوحدات الدرامية الثلاث .	٨٨	٣	د	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
			تطبيق .	٨٨	٧	د	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
			فتحي رضوان في مسرحية « إله رغم الله » .	٨٩	٤	د	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
			بيولوجيا عن مسرحيات فتحي رضوان .	٨٩	٩	بيولوجيا	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
			هذا الحصاد السخي ...	٩٠	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٣	إبراهيم فتحي .		مخاضات باعنين والبيئة الكبيرة .	٨٢	٢٩	دراسة	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
			الحداثة والفلسفة الروائية - عند نجيب محفوظ .	٩١	١٣	د	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٤	إبراهيم فهمي .		سلمتي للبلاد .	٩١	٨٨	قصة	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٥	أحمد إسماعيل .		محاولة لاقتسام الحظ .	٨٢	٦٤	شعر	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٦	أحمد الخوري .		المزف على صوت الطيور المهاجرة .	٨٠	٧٤	شعر	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٧	أحمد الساموي .		الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر .	٨٥	٨٥	من المكتبة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٨	أحمد الشهاوي .		الجزن مفتوح لأفنية الفن .	٩١	٦٠	شعر	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٩	أحمد حسين الطماوي .		شعر ميخائيل نعيمة بين الروحانية والادنية .	٨٢	٣٥	دراسة	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
			الحروب الصليبية وأثرها في الأدب العربي في مصر والشام .	٨٣	١٠٦	من المكتبة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
			عماد المحققين عبد السلام هارون .	٨٥	٤٥	مناظرات	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
			عمر ببحري شاعر غنائي .	٨٦	٧٨	مناظرات	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
			وليات الكتاب .	٨٩	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
			من الأدب السليبي عند نجيب محفوظ « الكرنك » .	٩٠	٣٤	دراسة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
			وليات الأحلام في سنة ١٩٨٨ م .	٩١	٨٢	مناظرات	١٥ يناير ١٩٨٩ م .

١٠	د. أحمد مسحوخ .	حوار مع الممثل المسرحي اليوناني « جيوس كونيغ » الإنسان الطيب ومتاحج الأخراج للمخلفة في أوروبا .	٨٢	٨٤	حوار	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١١	د. أحمد شمس الدين الحجابي .	حول مهرجان المسرح التجريبي الأول . الأسطورة والعلم دراسة في تقليد أم هاشم .	٨٧	٧٢	مسرح	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٢	أحمد عبد الله .	من أفلام المسرح اليدرون . عندما جاء الطوفان في زمن حاتم زهران .	٨٠	٨٠	سينما	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
		البطل المهزوم في السينما المصرية . أحلام هند وكنايلها عندما يتحول الواقع المر إلى فن جميل .	٨٢	٥٤	د	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
		سقوط البطل في السينما المصرية . روايات نجيب محفوظ على الشاشة وثلاث خلفات للطريق (دراسة مقارنة بين الرواية وقلمى وصمة عار والطريق)	٨٤	٨٢	د	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
		حوار مع نجيب محفوظ . طه حسين في ميزان النقد العلمي . رحلة الرواية الفلسطينية . الحلم والفضيرة . حقبة المهدي المتطوّر من منظور للسلي . الشعوب . خشية الكوميديا في لارن وثقيلة الفارس في فرنسا . حول مؤثر الرواية العربية في المغرب أسئلة الرواية/ رواية الأسئلة (رسالة المغرب)	٨٩	٧٦	د	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
		روايات نجيب محفوظ على الشاشة وثلاث خلفات للطريق (دراسة مقارنة بين الرواية وقلمى وصمة عار والطريق)	٩٠	٨٣	د	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٣	د. أحمد عثمان .	حوار مع نجيب محفوظ .	٩١	٤٤	حوار	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٤	د. أحمد علي .	طه حسين في ميزان النقد العلمي . رحلة الرواية الفلسطينية . الحلم والفضيرة . حقبة المهدي المتطوّر من منظور للسلي . الشعوب . خشية الكوميديا في لارن وثقيلة الفارس في فرنسا . حول مؤثر الرواية العربية في المغرب أسئلة الرواية/ رواية الأسئلة (رسالة المغرب)	٩١	١٠٨	من المجلات العربية	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٥	أحمد عمر شاهين .	رحلة الرواية الفلسطينية .	٨٣	١١	دراسة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٦	أحمد فضل شبلول .	الحلم والفضيرة .	٨٤	٤٧	شعر	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
١٧	د. أحمد عمود صبحي .	حقبة المهدي المتطوّر من منظور للسلي . الشعوب . خشية الكوميديا في لارن وثقيلة الفارس في فرنسا . حول مؤثر الرواية العربية في المغرب أسئلة الرواية/ رواية الأسئلة (رسالة المغرب)	٨١	١٦	دراسة	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٨	أحمد مرتضى عبده .	الشعوب .	٨١	٨٢	شعر	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٩	أحمد نبيل الألفي .	خشية الكوميديا في لارن وثقيلة الفارس في فرنسا . حول مؤثر الرواية العربية في المغرب أسئلة الرواية/ رواية الأسئلة (رسالة المغرب)	٨٨	٦٧	مسرح	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٢٠	إدريس الخوري .	حول مؤثر الرواية العربية في المغرب أسئلة الرواية/ رواية الأسئلة (رسالة المغرب)	٨١	٦٤	رسالة خارجية	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢١	أدونيس .	فصل الصورة القديمة .	٨٤	٧٦	شعر	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٢٢	أسامة خليل .	يوم تشخص الأبطال .	٨٤	٤٨	قصة	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٢٣	إسماعيل البهاري .	فار .	٨١	٣٤	قصة	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢٤	أشرف الصياغ .	مسعود يرسم لوحاظ .	٨١	٧٣	قصة	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢٥	إعداد عثمان	بحر لا تحبته السواحل .	٨٤	٣٢	قصة	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٢٦	الداخل طه .	الترجيع .	٨٦	٧٥	قصة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
		من أوراق أبي الطيب المتنبي : التطبيق لتوظيف التراث . قصائد قصيرة . نودة من ترجمة سويتات شكسبير الكاملة . تصنيف الرواية المعاصرة في أدب الحرب . الاستقبلية : (٧) إدارة المستقبل . مسألة تلوق .	٨٨	١٧	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٢٧	السماح عبد الله .	قصائد قصيرة . نودة من ترجمة سويتات شكسبير الكاملة . تصنيف الرواية المعاصرة في أدب الحرب . الاستقبلية : (٧) إدارة المستقبل . مسألة تلوق .	٨٥	٦٤	شعر	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
		قصائد قصيرة . نودة من ترجمة سويتات شكسبير الكاملة . تصنيف الرواية المعاصرة في أدب الحرب . الاستقبلية : (٧) إدارة المستقبل . مسألة تلوق .	٩٠	٨٨	متاحات	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٢٨	السيد نجم .	تصنيف الرواية المعاصرة في أدب الحرب . الاستقبلية : (٧) إدارة المستقبل . مسألة تلوق .	٨٦	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢٩	د. السيد نصر الدين السيد .	تصنيف الرواية المعاصرة في أدب الحرب . الاستقبلية : (٧) إدارة المستقبل . مسألة تلوق .	٨٠	٦	دراسة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٣٠	أليكس لاجوما .	تصنيف الرواية المعاصرة في أدب الحرب . الاستقبلية : (٧) إدارة المستقبل . مسألة تلوق .	٨١	٥٠	قصة مترجمة	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٣١	سمير هيد ربه .	تصنيف الرواية المعاصرة في أدب الحرب . الاستقبلية : (٧) إدارة المستقبل . مسألة تلوق .	٨٤	٣٨	مسرح	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٣٢	أمير سلامة . أمين بكير .	تصنيف الرواية المعاصرة في أدب الحرب . الاستقبلية : (٧) إدارة المستقبل . مسألة تلوق .	٨٠	٧١	قصة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .

٣٣	أمين ريان .	النسب .	٨٧	٦٥	قصة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٣٤	إيريك فروم .	قراءة للغة الرمز في رواية فرانز كافكا : المحاكمة	٨١	١٢	دراسة مترجمة	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٣٥	د . إيفيت تيجب .	إبراهيم قنديل . الأسطورة والحقيقة بين البالية الكلاسيكي والباليه المعاصر .	٩١	٧٢	مسرح	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٣٦	بارتولد هنريش بروكس .	الله يتجلى في كل كبير وصغير .	٨٩	٧١	شعر مترجم	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
	د . فايز السيد عبد الرحمن .					
٣٧	بدر توفيق .	إكتشاف قصيدة جديدة لوليم شكسبير .	٨٤	٦	دراسة	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٣٨	د . بدرى عبد الفتاح محمد .	نعميريون بلا تجارب ونعميريون بلا تجريية (تحليل للمفهوم التجريبية في الفلسفة) الحضارة الإسلامية .	٨٠	١٠	دراسة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٣٩	برنارد لويس .	برنارد لويس .	٨٢	١٠	دراسة مترجمة	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
٤٠	حسن حسين شكرى .	خيمة في ينطقون وعضائد أخرى .	٨٥	٩٦	من المكتبة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٤١	بشير السباعي .	ملاحظات حول الفن الحديث .	٨٤	١٠٢	فن تشكيل	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٤٢	بول كلى . أمين شرف .	أوديسس وعطية الخلود في مصر القديمة .	٨٤	٨٩	من المكتبة	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٤٣	يوسف قنديل .	عروس الجليل فيلم فلسطيني (رسالة لندن) .	٨١	٥٨	رسالة خارجية	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
	توفيق حنا .	من ه اللص والكلاب ه إلى ه الخرافات ه .	٨٦	٥٨	سينما	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٤٤	ج . ي . تافقيه .	مارسيل بروست والد الرواية القرنسية المعاصرة .	٨٧	٨٩	من المجلات العربية	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٤٥	مدحمة محمد السيد .	يوم سفر .	٩١	٥٢	قصة	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٤٦	جار الله الخلو .	٨ قصائد لجك برعير .	٨٤	٨٥	شعر مترجم	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٤٧	جك برعير .	المرى كما تراه هوليود .	٨٣	٩٩	من المجلات العربية	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٤٨	جلال العشري .	إنها حقا عجبتنا .	٨٨	٩٩	من المكتبة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٤٩	د . جمال الدين سيد محمد .	منظور جميلة . (رواية يوغوسلافية) في مدح أهل المرية .	٨٠	٩٤	من المكتبة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٥٠	جمال زكى مفار .	هناك حيث يرتقص القمر .	٨٠	٤٢	قصة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٥١	جمال عبد المقصود .	رواية يوم قبل الزعيم ه دراسة تطبيقية . صورثان للحدث الواحد .	٩١	١٦	دراسة	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٥٢	د . جمال عبد الناصر .	سينيا الرهب : حزب الشيطان . سينيا الرهب : وحوش الشر . سينيا الرهب : خوارق الطبيعة . سينيا الرهب : الرحيل إلى العالم الآخر .	٨٢	٦٠	سينيا	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
			٨٣	٧٠	سينيا	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
			٨٤	٧٤	سينيا	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
			٨٦	٦٢	سينيا	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٥٣	جمال فاضل .	تجيب محفوظ . . . الرواى المنفرد المطاردون .	٨٧	١٠٧	من المكتبة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٥٤	جمال نجيب التلاوى .	مسويات النص في رواية : ه مساقلة بين الوجه والفتاح ه تفتيات الحداثة في روايات إدوار الخرافات .	٨٦	٣٤	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
			٨٧	٤٤	دراسة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
			٩١	٢٨	دراسة	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٥٥	جهاد عبد الجبار الكبيسي .	التغير الإجتماعى في رواية ه الحب فوق هضبة الهرم ه ثلاثية تجيب محفوظ . أحاط الرواية .	٩١	٤٠	رسالة جامعية	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٥٦	جيورى ميخائيل .	عبد الله الدباغ .	٨٦	٩٤	من المجلات العربية	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .

٥٧	حازم شحاته .	جاليات النص الروائي	٨٨	٢٨	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٥٨	حامد أبو أحمد .	دراسة في أعمال يوسف القعيد . شاعرية اللغة في روايات فؤاد قنديل . الواقعية النقدية في أصب	٨٦	٢٨	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٥٩	حسام الدين شوقي .	نجيب محفوظ . جبل يطبع ما بين البحر والقيظة .	٨٠	٩٩	من المكتبة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٦٠	حسام عطا .	الكابوكي (المسرح الشعبي الياباني) يفتح دار الأوبرا الجديدة . الحارس .	٩٠	٩٩	مسرح	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٦١	حبيب الله يحيى .	حصار الوجود للقيظة .	٨٩	٣٦	قصة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٦٢	حسن تولى .	حوار مع القاص محمد مستجاب .	٨٧	٦٨	شعر	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٦٣	حسن سرور .	خصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح عبد الصبور	٨١	٩٠	حوار	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٦٤	حسن سمح .	بيولوجيا عن الرواية لمصرية من عام ١٩٧٥ إلى ١٩٨٧ م .	٨٨	٦١	رسالة جامعية	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٦٥	حسن عطية .	حول مهرجان دمشق للمسرح الحادى عشر . (رسالة دمشق) حول معرض الفنون الشعبية لمصرية في مدريد . (رسالة ليبيا) أشودا عتله المسرح الأسباني . ه فويتى أو يخبونا ، المسفوحة على مسرح القصر الشعبي . (رسالة ليبيا)	٩١	٦٦	رسالة خارجية	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٦٦	حسن فتح الباب .	للذين أتوا بعلتنا .	٨٩	٦٤	رسالة خارجية	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٦٧	حسن نور .	زينة الدنيا .	٨٢	٥٣	شعر	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٦٨	حورية البدرى .	إتصار للدي .	٨٨	٥٥	قصة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٦٩	د . خالد محمد نجم .	في تاريخ الثقافة المصرية : جامعة آباء العرب و الفكرة العربية في مصر .	٨٤	٨٨	شعر	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٧٠	خورخي لويس بورخيس .	بيت أستريون .	٩١	١١	دراسة	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٧١	طلعت شامين .	الحس التاريخي في أدب نجيب محفوظ .	٩١	٥٨	قصة مترجمة	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٧٢	درويش الأسبوطى .	موسيقى من العمق .	٨٩	٣٢	دراسة	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٧٣	دوروثى باركر .	ولكن الجالس إلى يميني .	٨٤	٥٢	شعر	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٧٤	ديراونت ماي .	الفنون الحية في اندونيسيا .	٨٤	٦٠	قصة مترجمة	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٧٥	راى يراد يري .	المطر سيأتي بآه فرات .	٩٠	٦٣	قصة مترجمة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٧٦	رجاء الطنash .	لغة في محنة .	٨١	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٧٧	ولفى بدوى .	ثلاث قصص قصيرة : (الرجل الذى اهزم - الجميع في دائرة الممكن - الوافق في الميدان بفرده) .	٨٤	٥٦	قصة	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٧٨	د . وليد الصبان .	المسافرون . . . في السبنا لمصرية	٨١	٩٨	سينما	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٧٩	د . رمضان بسطاويس .	جورج لوكاتش والفكر الجمال المعاصر .	٨٢	١٦	دراسة	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٨٠	د . ويكان إبراهيم .	دراسة في قضايا العالم الروائي عبد أمين ريان . حائل الليل : رؤية الجسر والصورة . علم نفس النقد .	٨٦	٤٦	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
		من المجلات الغربية	٩١	١٠٦		١٥ يناير ١٩٨٩ م .

٨١	د. زيتن محمود الخطيري .	إعترافات القديس أرفسطين .	٨٤	١٨	دراسة	١٥ يولية ١٩٨٨ م .
٨٢	سام هياس عتداده .	شموس الشعر الجليلي .	٨٢	١٠٤	من للجللات المرية	١٥ ليريل ١٩٨٨ م .
٨٣	د. سامي الربيع .	اللغة العربية : بين التجديد والتقليد .	٨٩	٩٣	من للجللات المرية	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٨٤	سامي خشبة .	أسئلة ثلاثة واجبة واحدة : لماذا أعني المميد منطق إجابته ؟	٨٠	١١٢	الصفحة الأخيرة .	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٨٥	د. صليحة أحمد أسعد .	موسوعة للقاهرة مطبوعة من مجلتي .	٨٥	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ يوليوس ١٩٨٨ م .
٨٦	د. سمير درويش .	الإسنان في عالم سكرية فؤاد .	٨٦	٥	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٨٧	د. سمير أبو الرضا .	قراءة في روايات إقبال يركة .	٨٨	٨	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٨٨	د. سعد الدين حسن .	كلمة السكرتير الدائم للاكتاتبية السورية في حفل تسليم الجوائز .	٩١	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
٨٩	د. سمير درويش .	مؤثر النقد الأدبي الثالث (رسالة الأروان)	٨٧	٨٤	رسالة خارجية	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٩٠	د. سمير سرحان .	الاتصاف في اللطائف المصاحفية .	٨٩	٦٨	قصة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٩١	د. سمير فريد .	دائرة المشق الأدبية . النهج في العالم العربي من النقد الحديث إلى الليونية .	٨١	٧٦	شعر	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
		زوجة رجل مهم . . . نقد التواهي ونقد الدراما . مهرجان كان ٨٨ واقع المهرجان وواقع السينما في العالم .	٨٤	٧٧	سينما	١٥ يولية ١٩٨٨ م .
		في مفهوم الفيلم التسجيل . سعد لقيم ولد السينما التسجيلية .	٨٥	٧٠	سينما	١٥ يوليوس ١٩٨٨ م .
		حل على الفرافعة الكلمة ؟؟ إطار .	٨٧	٧٥	سينما	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٩٢	د. سيد محمود القضي .	التسجيلية .	٨٨	١٠٥	سينما	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٩٣	د. شاذي صلاح الدين .	الإنسان والمكان وتصاوير يحيى الطاهر عبد الله .	٨	٦	دراسة	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
		الملاحم الأسطورية في رواية المسالمت .	٨٥	١٠٦	شعر	١٥ يوليوس ١٩٨٨ م .
		ملك الحزبين : الحركة وصبر الحواجز . (دراسة طوبولوجية) صورة اللات وصورة الآخر عائلة أولية لفهم الشخصية المصرية . من خلال بعض أعمال يوسف إدريس الروائية .	٨٨	٥٣	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٩٤	د. شاكر عبد الحميد .	الشخصيات الماشية من قاع المجتمع إلى قمة البلورة .	٨٣	٤١	دراسة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٩٥	د. شاميتاز للمهدي .	الاتجاه النفسي في دراسة الأدب والشخصية الأدبية عند طه حسين .	٨٥	١٠	دراسة	١٥ يوليوس ١٩٨٨ م .
٩٦	د. شكري عزيز الماضي .	من إشكاليات النقد المعاصر العلاقة بين الأدب واللغة .	٨٦	١٥	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٩٧	د. شكري حيا .	لغة الرواية .	٨٨	٩٦	من للجللات المرية	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٩٨	د. شمس الدين موسى .	دراسات في الرواية للمرية . السباسة في قسم .	٨٧	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
			٨١	١٠٥	من للكتابة	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
			٨٣	١٠٤	من للكتابة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .

روائي من الجبل الذي تأثر بجيب محفوظ .	٨٧	١٠٢	من المكتبة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
« الرواية الفائزة بجائزة الدولة التشجيعية .. بين السياسة والتاريخ » حكاية المواطن والضابط .	٨٨	٣٦	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
« سندباد مصري » قصيدة طويلة في حب مصر .	٨٩	١٠٠	من المكتبة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
الله في رحلة تجيب محفوظ الرمزية .	٩٠	١٠٢	من المكتبة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
الشعر الحر بين التراث والحداثة .	٨٥	١٠٤	من المجلات العربية	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
الأدباء العرب بين قروسية الكلام ولقدان الذاكرة (٣) .	٨٠	٦٤	مطبوعات	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
توترات مقاتل .	٨١	٣٩	شعر	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
البنية الروائية وآليات الرقابة الذاتية .	٨٨	١٤	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
مهرجان بغداد للمسرح العربي الثاني . (رسالة بغداد) والفلسفة .. الماضي والحاضر وال مستقبل .	٨١	٥٤	رسالة خارجية	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
مركز الدين الشعبي و ثلاثون عاماً من العمل الميداني .	٨٢	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
مصر في شعر د. جوى إقرايت .	٨٤	٢٤	دراسة	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
ديمومة التحول .	٨٥	٤٤	شعر	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
من أقرب غرائب	٨١	٤٠	مسرحية مترجمة	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
مسرح اللاشعور : ثلاث مسرحيات هيبة .				
الأسياد .	٨٢	٤٠	قصة	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
حكاية الشتاء .	٨٥	٧٨	قصة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
بداية وبداية للقصصون .. و .. الشخصية .	٨٨	٤٠	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
بيليجريالها عن الرواية للمصرية ١ - من البداية وحتى عام ١٩٧٤ م .	٨٨	٥٨	بيلوجريالها	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
جلود فكرة مسرح السامر .	٨١	٤٧	مسرح	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
حول الظواهر المسرحية : للفلاس الكلاسيكيين . الدور السياسي والاجتماعي .	٩١	٧٠	مسرح	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
ابن رشد وواقعة الفكري الحاضر .	٨٧	١١٠	فن تشكيل	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
الدكتور يحيى هويدى والبحث عن واقع الإنسان .	٨٠	٣٦	دراسة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
طارق الحبب والسلام بين الأديان بمقتضى في سبيل إيطاليا . حول المؤتمر العالمي للسلام بين الأديان المتعدد مقدمة أسبزي (رسالة إيطاليا) أنتظر إليه .. إنه جوى مضيقاً .	٨٩	٣٧	دراسة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
عالم غصباتك	٩١	٦٢	رسالة خارجية	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
عالم غصباتك	٨٢	٦٥	قصة	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
عالم غصباتك	٨٨	٣٤	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
عالم غصباتك	٨٠	٧٠	شعر	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .

(كلمات أخيرة على لسان شهيد)

١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	حوار	٤٠	٨٥	حوار مع مباد شريف : حول أدب الخيال العلمي . المطايا .	١١٨	عبد الحكيم حيدر .
١٥ مايو ١٩٨٨ م .	قصة	٦٥	٨٣	موت طفلة مغربية .	١١٩	د . عبد الحميد إبراهيم .
١٥ مارس ١٩٨٨ م .	من المكتبة	١٠٣	٨١	الحياة الاجتماعية والموسيقى في القرن العشرين .	١٢٠	عبد الحميد توفيق زكي .
١٥ يولية ١٩٨٨ م .	موسيقى	٣٤	٨٤	خواطر وذكريات : د / حسين قوزي وسيرة التشويق الموسيقى .		
١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	دراسة	١٨	٨٩	بحث في لموسيقا المرافقة (التصويرية) .	١٢١	د . عبد الحميد حمام .
١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	موسيقى	٤٤	٨٠	الموشح من وجهة نظر موسيقية مع تركيز على أقوال ابن سناء الملك .	٨١	
١٥ مارس ١٩٨٨ م .	موسيقى	٨٣	٨١	ممارضة العروض : علاقة الشعر بالبناء .		
١٥ مايو ١٩٨٨ م .	دراسة	٣٠	٨٣	مهرجان التراث والثقافة . (رسالة الرياضي)	١٢٢	عبد الحميد حواس .
١٥ مايو ١٩٨٨ م .	رسالة خارجية	٨٠	٨٣	الإسلامية والروح في أدب نجيب محفوظ .	١٢٣	عبد المجيد شكرى .
١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	من المكتبة	٩٧	٨٦	بناء الرواية . المؤثر الرابع لأديب الأقاليم إشراقة أمل نحو المستقبل .		
١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	من المكتبة	٩٩	٨٧	لغوية الشكل اللغى عند نجيب محفوظ .		
١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	متابعات	٦٠	٨٩	الذى باقى . خط الخلف البسارى في روايات نجيب محفوظ .	١٢٤	عبد الرحيم المنسخ .
١٥ يناير ١٩٨٩ م .	من المكتبة	٩٥	٩١	ثروت أبيظة في الرواية العربية .	١٢٥	عبد الرحمن أبو حوف .
١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	شعر	٥٧	٨٧	فنون ومعتقدات من أفريقيا وأسيا : يتحيط من الروح نسجت هذه السجادة .	١٢٦	د . عبد العزيز شرف .
١٥ يناير ١٩٨٩ م .	دراسة	١٩	٩١	فن الحرف في العالم الأفرى الأسوى .	١٢٧	عبد العزيز صادق .
١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	دراسة	٣٦	٨٧	حول أول مؤتمر علمى عن : زكى مبارك .	١٢٨	د . عبد العزيز نبوى .
١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	فن تشكيل	١٠٨	٨٠	الرباط ألقنتس بين الموسيقى والشعر .	١٢٩	عبد الغفور التهمة .
١٥ مايو ١٩٨٨ م .	فن تشكيل	١٠٨	٨٣	يوسف جوهري بالتروما حاله الروائى .	١٣٠	عبد الغنى دارود .
١٥ مايو ١٩٨٨ م .	متابعات	٩٠	٨٣	الشخصية العربية في السبينا العلمية .		
١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	من المجلات العربية	١٠٢	٨٥	الأبيدولوجيا الناصعة موجة جديدة في الغرب .	١٣١	د . عبد الله عبد الدائم .
١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	دراسة	٢٥	٨٧	وللمشرق كينوتت . إلى يلماز هولييه .	١٣٢	عبد التميم هراد يوسف .
١٥ يناير ١٩٨٩ م .	شعر	٥١	٩١	تأثير الماكياج والاكسوار والأثاث في التكوين المسرحى .	١٣٣	عبد الوهاب البيات .
١٥ مايو ١٩٨٨ م .	مسرح	٦٠	٨٣	موقف عبد القاهرة الجرجان من قضية الحق .	١٣٤	عثمان عبد المعطى عثمان .
١٥ لابرل ١٩٨٨ م .	من المجلات العربية	١٠٥	٨٢	هدير الصلغتين أ حول معرض التحت المصرى المعاصر .	١٣٥	د . عثمان موالى .
١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	فن تشكيل	١٠٣	٨٠	لحز التصوير للمصرى الحديث . حوار مع الأب الدكتور جورج قزيران .	١٣٦	د . عز الدين اسماعيل أحمد .
١٥ مارس ١٩٨٨ م .	من المكتبة	١٠١	٨١		١٣٧	عصام عبد الله .
١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	حوار	٦٧	٨٠		١٣٨	

٨١	٦٨	متابعات	١٥ مارس ١٩٨٨ م	جولة في المعرض الدولي المعشرين للمكتبات : ١ - عن النشاطات الأدبية والفكرية والفنية . الشهيد أحيى محمد خليفة التويش . الفيلسوف جاد الجابري وقراءة عصرية للتراث العربي الاسلامي .
٨٢	٩٢	متابعات	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .	إشكالية النقد العربي حوار د . شكري حيايد . حوار مع الكاتب المسرحي الكبير سعد الدين وهبة حوارات في الرواية المصرية : ١ - مع د . سيد حامد النسلج . ٢ - مع سامي عشية . ٣ - مع د . عبد المصم تليمة .
٨٣	٧٤	متابعات	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	نقد المثل العربي : حوار مع المفكر الكبير د . فؤاد زكريا . تعريف بالأرحلين (د . حسين فوزي - قصي رضوان - د . عبد الحميد يونس) يوليو جرجاليا الأديب الكبير نجيب محفوظ .
٨٥	٢٠	حوار	١٥ يوليو ١٩٨٨ م	حوار مع الفائز بجائزة الدولة التشجيعية في الفلسفة الدكتور محمد هدي الجزيري . في الفكرية السائدة لرحيله عبد المصم مطاوع . . . والوصت . محمد أبو للماني أبو لتيا والرؤى من شخصياته . إحسان عبد القدوس في وادي الغلالة . زمن الحصار .
٨٦	٦٩	حوار	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م	حوار مع القاص محمد جبريل . الأعدود . حوار مع الشاعر محمد إبراهيم أبو سة .
٨٧	٥٨	تحقيق	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	برقيات القرح في كتب الأحرار . قراءة شعبية في المسرح العربي المختايلون كلمات في الحب والأسى والشملة . دراسة حول البطل الشعبي الجلاد والمحكوم عليه بالإعدام . البحث . . . والوهم . أهم الحقائق من توثيق الحكميم نجيب محفوظ والجائزة .
٨٨	٧٨	حوار	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	بيت أبراهامز روائي من جنوب أفريقيا . حول مهرجان نوكلارتو السينمائي الدولي الـ ٤١ . دورة خنية لمهرجان القاهرة السينمائي . مواجهت من فصل الرقى . فصل الانفصال
٨٩	٥٦	يوليو جرجاليا	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	فصحت داوستاشي علاء الدين وحيد
٩٠	٨٠	حوار	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	علي عبد الفتاح عماد خزالي عواطف يونس
٩١	١٠٧	فن تشكيل	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .	د . خالي شكري فاروق خورشيد
٩٢	٩٣	من المكتبة	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .	١٤٦ ١٤٧ ١٤٨ ١٤٩
٩٣	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	١٥٠ ١٥١ ١٥٢
٩٤	١٠٤	من المكتبة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	
٩٥	٥٢	حوار	١٥ يولية ١٩٨٨ م .	
٩٦	٨٤	شعر	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	
٩٧	٨٦	حوار	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	
٩٨	٦	دراسة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	
٩٩	٥٦	سرح	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	
١٠٠	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	
١٠١	٩٠	حوار	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	
١٠٢	٣٩	مسرحية	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	
١٠٣	٨٦	قصة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	
١٠٤	٢٢	دراسة	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .	
١٠٥	١٠٦	من المجلات العربية	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	
١٠٦	٢٤	دراسة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	
١٠٧	٩٢	سينما	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	
١٠٨	٧٨	سينما	١٥ يناير ١٩٨٩ م .	
١٠٩	٧٩	شعر	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	
١١٠	٧٧	شعر	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	

١٥٣	فوزية مهران .	مسرحية البهاران والمساحة . القارعة	٨٩	٥٠	مسرح	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٥٤	فيودور دوستوفسكي . ثانية الثيباري .	شجرة عبد اليلاد المقدسة .	٨٥	٨٢	قصة مترجمة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٥٥	فستاتين بوستولسكي . قطار السويس	ديكتنر . . !	٨٩	٥٤	قصة مترجمة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٥٦	قطب عبد العزيز بسيول .	حوار مع الدكتور محمود على مكي الحارث على الجبارة . الأول للملك فيصل . أثر التغيرات الاجتماعية على الشكل الروائي في مصر من سنة ١٩٦٥ إلى سنة ١٩٨٥ م .	٨٢	٧٧	حوار	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
		إنجازات الفيلم المصري المعاصر من سنة ١٩٧٥ إلى سنة ١٩٨٥ م وتوقعات المستقبل .	٨٤	٥٧	رسالة جامعية	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
		حوار مع الشاعر الفلسطيني محمد حبيب القاضي . حول فكرة للشعر الفلسطيني في الأرض المحتلة .	٨٩	٨٠	حوار	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
		حول السمات الفنية في أديب نجيب محفوظ : (د. عبد المنعم تليمة/د. محمد هنان/ د. أحمد عثمان)	٩٠	٦٤	تحقيق	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٥٧	لمرى البشير .	حول مؤثر الرواية العربية في المغرب . أسئلة للرواية/ رواية الأسئلة . (رسالة للمغرب) التشكيلية .	٨١	٦٤	رسالة خارجية	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٥٨	د. كايد عمرو .	الموهبة الفنية من منظور الواقع المسرح الشامل بين البداية والنهاية	٨١	٢٨	لن تتكلم	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
		هواء الكعبة في التطبيق الفني .	٨٢	١٨	دراسة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٥٩	د. كمال عبد	الغريبان . أم الشاعرية في الفن ؟؟ كوميديا الشخصيات الثلاث .	٨٠	٦٠	مسرح	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
		رحلة في قصيدة تحت الأمطار للقيصري . الصفات الأدبية .	٨٢	٤٦	مسرح	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
١٦٠	د. كمال نشأت .	بداية الرحلات عند علماء العرب . الدكتور حسين فوزي ١٩٠٠ - ١٩٨٨ بالترجمة لثقافة ولكرية .	٨٤	٤٢	مسرح	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
		ما بعد الحداثة - تيار جديد يحتاج المساحة الأدبية في أمريكا .	٨٥	٥٢	مسرح	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٦١	كوتر رستم كاتال .	حول الاستمرارية والواقعية في الرواية السوفياتية	٨٩	٣٢	دراسة	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
١٦٢	لمى المطيعي .	مشية في الليل . صمويل بيكيت . الشاعر الإنجليزي جون جرار .	٨٩	١٤	دراسة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٦٣	مأمون حمزة .	برخت مستبين والحلاج .	٨٢	١٠٣	٣	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
١٦٤	مامادو (محمد) فاي .		٨٤	٩٦	٣	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .

أضواء جديدة على دوستوفسكي .	٨٤	٩٧	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
أهداف مصطفى سويح .	٨٤	٩٨	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
سيدة إنجليزية في مصر .	٨٦	٥٢	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
جوجول الحزين .	٨٦	٩٣	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
خلفية الأدب الإنجليزي	٨٨	١٠٢	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
ومقالات أخرى .			
روايات محفوظ في السبعينات .	٩٠	٢٧	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
اليهودان . . . وعندما تغيب .	٨٧	٧٠	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
كل الوجوه ولا يبقى طير			
القفا .			
فاتنانيا لوحة كوب الليمون	٨٦	٦٨	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
أو محاولة للخروج على النص .			
من أفلام الموسم :	٨٠	٨٢	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
ضربة معلم .			
جولة في العرض الدولي	٨١	٧١	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
المشرين للكتاب :			
٣ - تعليق على اللقاء مع			
موراليا	٨٩	٨٨	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
أزمة الأدب للهارن لم			
أزمة البحث العلمي ؟	٨٧	٣٢	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
جذلية الزمان في أدب			
جمال النبطان الروائي .	٨٣	٩٦	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
الوثنى .	٨٥	٣٦	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
خرافية .	٨٠	٩٢	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
الكتاب في العالم العربي			
الأساسي .	٨٢	٩٦	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
الحنان الصفي .	٩٠	٩٢	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
الدروما التلفزيونية في			
مصر .	٨٩	١٠٧	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
الرسم المتحركة السوفيتية			
وتجربتها التصف فرنية .	٨٨	٨٤	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
تراكمات .	٨٦	٦٦	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
الاحتواء .	٨١	٢٠	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
طه حسين في ياكورة أمصاته .	٨٩	٣٢	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
شعر الشريف الرضى بين			
الطبع والتكلف .	٨٧	١٥	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
تجيب محفوظ والموروث			
الشعبي دراسة للحمعة	٩٠	٢٠	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
الحرفايش .			
الوجود والحربة عند نجيب	٨٠	٥٤	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
محموظ دراسة في رواية	٨٢	٦٨	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
زقاق الدق .			
في إنتظار الساعة الثالثة .	٨٢	٧٢	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
حدث لم يسبق نشره مع			
ميخائيل نعيمة منذ ٣١ عاماً .	٨٠	٢٠	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
ميخائيل نعيمة من العهد إلى			
اللعن .	٨٢	٧٢	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
مرحلة الوعي بإبداع التجربة			
في شعر نازك الملائكة .	٨٠	٢٠	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
الانتخاب	٨٢	٧٦	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
قشعريرة	٨٠	٥٢	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
اللوعة	٩١	٦٨	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
الصدى	٨٨	٨٢	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
حول الفن الحديث .	٨١	١٠٧	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
اللجنة والواقع المسائي	٨٦	١٢	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
ودراما السقوط الفردي . .			
١٦٦ مائة زكى .			
١٦٧ مجاهد عبد المنعم مجاهد .			
١٦٨ مجدى الطيب .			
١٦٩ د . مجدى يوسف .			
١٧٠ محسن خضر .			
١٧١ محمد إبراهيم أبو ستة .			
١٧٢ محمد أركون .			
١٧٣ محمد السيد عيد .			
١٧٤ محمد الشريف .			
١٧٥ د . محمد جلال عبد الرزاق .			
١٧٦ محمد حجاج .			
١٧٧ محمد سليمان .			
١٧٨ محمد سيد كيلاى .			
١٧٩ د . محمد شبل الكومى .			
١٨٠ محمد صندقى .			
١٨١ د . محمد عيد المنعم خاطر .			
١٨٢ محمد لنهى غريب .			
١٨٣ محمد فريد أبو سمدة .			
١٨٤ محمد فهمى سند .			
١٨٥ محمد قطب إبراهيم .			
١٨٦ محمد كتيك .			

١٨٧	محمد كمال محمد .	ملاحم الرواية الإبداعية في رواية مالك الحزين .	٨٨	٢٤	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٨٨	محمد محمود عبد الرزاق .	مغامرة الأبداع في قصص نجيب محفوظ .	٩١	٢٢	دراسة	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٨٩	د: محمد نجيب التلاوي .	شيء بين الأبتداء والانتهاه . حوارات نجيب محفوظ .	٨٢	٨٠	قصة	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٩٠	محمد وايت وحلي .	نجيب محفوظ ورواية البحر . حرفيات المهرقة .	٩٠	٤٣	دراسة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٩١	عمود المنلى .	والجبركتنة أو الموناليزا للننان ليوناردو دالفنسى لوحة للننان فان جوخ .	٨٧	١٠٤	من المكتبة لن تشكيل	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م . ١٥ فبراير ١٩٨٨ م
		لوحة للننان أحمد نصير .	٨٠		لن تشكيل	
			٨١		لن تشكيل	
			٨١		لن تشكيل	
			٨١		لن تشكيل	
			٨٢		لن تشكيل	
			٨٢		لن تشكيل	
			٨٣		لن تشكيل	
			٨٣		لن تشكيل	
			٨٤		لن تشكيل	
			٨٤		لن تشكيل	
			٨٥		لن تشكيل	
			٨٥		لن تشكيل	
			٨٦		لن تشكيل	
			٨٦		لن تشكيل	
			٨٧		لن تشكيل	
			٨٧		لن تشكيل	
			٨٣		لن تشكيل	
			٩١		دراسة	
			٨١		لن تشكيل	
			٨١		لن تشكيل	

١٥ مارس ١٩٨٨ م .	٩٦	٨١	بيولوجيا أحمال حسن الامام .
١٥ مايو ١٩٨٨ م .	١٠٢	٨٣	الرواية الأولى ... المضاعفة ... للموجة ... التجميع .
١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	٩٨	٨٥	مائة عام على ميلاد كاليرين ماتيفيلد .
١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	١٠٠	٨٦	الإلتزام والمقاتلة في الرواية العربية ١٩٠٠ م .
١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	٩٥	٨٧	اسم الورقة . رواية واحدة تصنع كتاباً .
١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	٩٧	٨٧	ريشارد بورنجه الممثل ... وأحلام المدينة .
١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	٨٩	٨٨	مهرجان الاسكندرية السينمائي للتلويح الخامس إيقاع للمهرجان ا وإيقاع النفس .
١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	٩٦	٨٩	عالم أمين معلوف للـ الكتابة عن التاريخ العربي .
١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	٩٨	٨٩	ميشيل برونه والجاز قد تتأخر .
١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	٥٤	٨٦	حكاية ... في أول السقوط .
١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	٣٨	٨٩	عينة .
١٥ يناير ١٩٨٩ م .	١٠١	٩١	مؤامرة عبد التاريخ لمصرى القديم .
١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	١٥	٨٠	توطيف العناصر التراثية في هذا الصوت وأخرون ،
١٥ مارس ١٩٨٨ م .	٧٨	٨١	تأثيرت . س . إبيوت على لشرح الشعرى لصالح عبد الصبور .
١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	٢٢	٨٦	الشخصية الزاوية والواقع الأسطوري عند صبرى موسى .
١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	٥٠	٨٧	الواقع الأسطوري في روايات بهاء طاهر .
١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	١٠٧	٨٨	طه حسين في مسيرة الرواية العربية في مصر .
١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	٥١	٩٠	نجيب محفوظ دراسة فنية ١٩٦٧ - ١٩٧٧ م .
١٥ مايو ١٩٨٨ م .	٦٤	٨٣	من أدراك عبد الرحمن الناحل .
١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	٥٤	٨٧	الذئب .
١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	٧٤	٩٠	حلالات .
١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	٩٣	٨٤	في قضية الرمزية الصوتية .
١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	٢١	٨٩	تراث عبد الحميد يونس .
١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	٩٣	٨٥	الحاج الجسد للملك .
١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	٢٠	٨٧	مدخل إلى الرواية السياسية عند إحسان عبد القدوس .
١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	٤٦	٨٨	الزمن واللغة في رواية عبد جبر « ثلاثة سبل الشخص » .
١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	٣١	٩٠	الزمن في رواية نجيب محفوظ « الباقي من الزمن ساعة » .
١٥ مايو ١٩٨٨ م .	٥	٨٣	من إنجازات الرواية الفرنسية للمعاصرة . ريتيه فالقيه : وأدب موضوعه البسطاء .

٢٠٧ د. مصطفى يوسف منصور .	مسرحية أبو نصر	٨٦	١٠٣	من المكتبة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢٠٨ مفرح كريم .	وبعض القضايا المسرحية .	٩٠	٧٠	شعر	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٠٩ مكي حسن نجم .	الربيع في قلب الريح .	٨٥	٨٠	مناظرات	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢١٠ مهدي بندق .	تلوة حرة : أطفالنا والتراث .	٨٦	٤٤	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
	الأدب تروت أيلغة				
	وجبهة الديكتاتورية .				
	المندوب يسأل .	٨٣	٨٤	شعر	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٢١١ مهدي محمد مصطفى .	الطائر الغامض .	٨٣	٥٨	شعر	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
	أدونيس : أشعر أنى	٨٤	٧١	حوار	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
	أجره من المستقبل .				
	المريد الشعرى التبع : بين ارتداد الشعر وجوه الدراسات النقدية .	٩١	٤٨	رسالة خارجية	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
	(رسالة بغداد)				
	حوار مع الشاعر المغربي	٩١	٥٤	حوار	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
	محمد بنيس .				
٢١٢ نبيل راضب .	الاشباح في الأدب العربي .	٨٠	٩١	من المجلات العربية	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٢١٣ نبيل فرج .	معرض الفنان سمير رافع من الأسطورة إلى الواقع الاجتماعي .	٨٠	١١٠	فن تشكيل	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
	جولة في المعرض للدولتين	٨١	٧٠	مناظرات	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
	المشرعين للكتاب .				
	٢ - من المقامات الثقافية مع أيرتو موراليا .	٨٢	٩٩	من المكتبة	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
	اليحت من نظام كوني جديد				
	ينبع من قلب الإنسان .	٨٣	٩٣	مناظرات	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
	كتاب آسيا وأفريقيا في التلوة الدولية : الأدب وكضايا العصر ، ثلاثة أبعثت عن الديمقراطية والأبداع .				
	« السينما والتعبير الفني » مقال مجهول لتجيب محفوظ .	٩٠	٥٦	تعليقات وآراء	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
	تأملات في عالم تجيب محفوظ .	٩١	٩٣	من المكتبة	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٢١٤ نبيل قاسم .	حوار مع الطاهر وطار	٨٠	٧٦	حوار	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
	أحب الجزائر .				
٢١٥ نبيل بريس .	الثالثة .	٩٠	٧٢	قصة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٢١٦ د. نجوى حانوس .	مسرح أمين صدقي .	٨٠	٢٧	دراسة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
	بليوجراليا لمسرحيات أمين صدقي .	٨٠	٣٤	بليوجراليا	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
	شمشون وقيلة في مسرح معين يسيسو .	٨٥	٢٤	دراسة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
	السينما والتعبير الفني .	٩٠	٤	الانتاحية	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٢١٧ نجيب محفوظ .	نص كلمة نجيب محفوظ في الأكاديمية السويدية .	٩١	٣	د	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
	ثمن زوجة .	٩١	٣٥	قصة	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
٢١٨ نسيم مجل .	حرة الفنان	٨٠	٩٦	من المكتبة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
	أزمة الضمير الإنسان	٨٦	٣٩	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
	في « قرية بللة » .				
٢١٩ نعمات البحري .	في الحلاء .	٨٥	٥٠	قصة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٢٠ د. نعم عطية .	إطالة على الشعر اليوناني المعاصر .	٨٥	١٧	دراسة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
	ساعتيريس وأريمون				
	علماء من الشعر .				
	رواية الاستبداد .	٨٩	١٠	دراسة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .

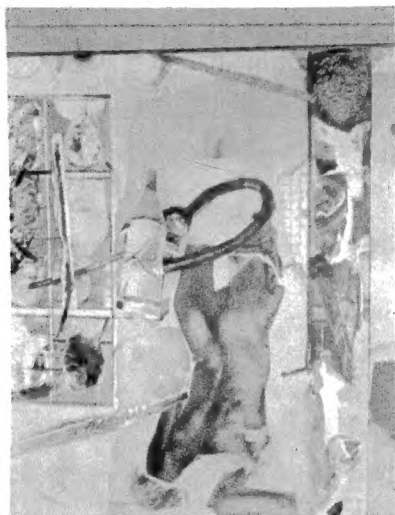
٢٢١	د. نهاد صليحة .	الوجه الغائب . . ولمية الألمنة في دماء على ستر الكعبة .	٨٢	٤٢	مشرح	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٢٢٢	هدى المزين .	نشاطات معهد العالم العرب الثقافي . (رسالة باريس)	٨٢	٨٨	رسالة خارجية	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٢٢٣	وجيه وهبه	وثائق في ذكره الماتة . . لماذا كان رائدا ؟	٨٦	١٠٧	فن تشكيلي	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م
		حسن الشرق ومعارض صيف باردة .	٨٧	١٠٩	٣	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
		حول معرض السيوي الأخير القول للماد ودفن للتجربة .	٨٨	١٠٩	١	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
		جولة في معرض الفنان عمر التيجدي .	٨٩	١٠٩	٥	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
		رحيل هاشم عظيم .	٩٠	١٠٩	٣	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
		قطوف من تباشير موسم جديد .	٩١	١١٠	١	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٢٢٤	د. ولاد محمد إبراهيم .	الشخصية المصرية في فن محمود مختار .	٨٥	١٠٧	٣	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٢٥	وليد منير .	وجع جميل .	٨٤	٣٧	شعر	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٢٢٦	د. يحيى طريف الحوي .	الشك من الغزالي إلى ديكارت .	٨٥	٦	دراسة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٢٧	يوسف الحجاجي .	عالم الملح والسلوك النفاذ إلى وحدة الجهاز العصبي .	٨٥	٣٠	دراسة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٢٨	يوسف الشارون .	صدور الحكم في شكوى الحيوان من ظلم الإنسان .	٨٣	٥٠	دراسة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٢٢٩	يوسف ميخائيل أسعد .	القلق في حياة الأدب .	٨٤	٢١	دراسة	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .

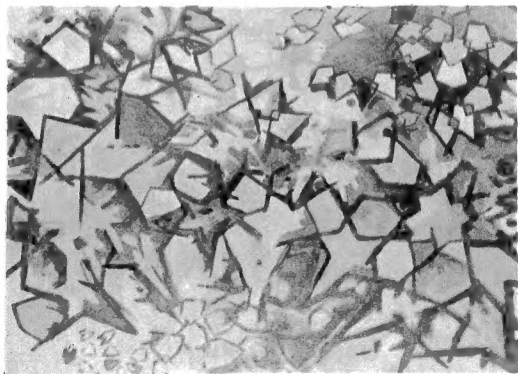
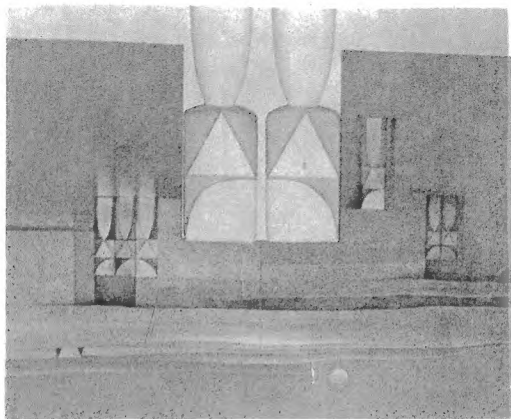
إعداد : حسن سرور

من لوحات معرض بينالي القاهرة











نجيب محفوظ بريشة الفنان السويدي بريار فورسبيرج

